الإصدار: 90



الفن والجمال

من النزوع الشكلاني إلى التأصيل الرسالي



د. عبد الجبار البودالي





الفن والجمال

من النزوع الشكلاني إلى التأصيل الرسالي

د. عبد الجبار البودالي

الإصدار: 90 (مارس 2014م / ربيع الثاني 1435هـ)

الإخراج الفني : محمود محمد أبو الفضل

د. عبد الجبار البودالي

من مواليد المغرب، حاصل على شهادتي الماجستير والدكتوراه في الآداب، يعمل أستاذا للغة العربية وآدابها، ويشغل عضوية المجلس العلمي بالمغرب.

من مؤلفاته: «جمالية الفن عند الدكتور عدنان علي رضا النحوي»، و«المَقولة والاختزال في النحو العربي»، و«النحو العربي وسؤال التغير»، إضافة إلى دواوين شعرية ، منها: «إشراق في عاصفة الأفول»، و«إن هذا الفجر أقصر ما يكون».



نهـر متعـدد... متجـدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل.



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

قطاع الشؤون الثقافية

إدارة الثقافة الإسلامية

ص.ب: 13 الصفاة – رمز بريدي: 13001 دولة الكويت

الهاتف: 22487310 (965+) – فاكس: 22445465 (965+)

نقــال: 99255322 (965+)

البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

موقع «روافد»: www.islam.gov.kw/rawafed

الطبعة الأولى - دولة الكويت

مارس **2014** م / ربيع الثاني **1435**هـ

الآراء المنشورة في هذه السلسلة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

الموقع الإلكتروني: **www.islam.gov.kw**

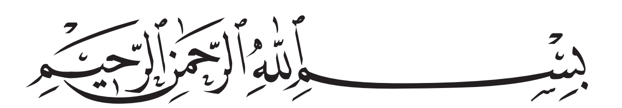
رقم الإيداع بمركز المعلومات: **163 / 2013**

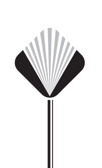
تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية

رقم الإيداع: **2013 / 485**

ردمك: **978-99966-54-18-3**

فهرس المحتويات


بسم الله الرحمن الرحيم



تصدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

عرفت المدارس الأدبية والنقدية والفنية اتجاهات ومواقف متباينة تجاه مفهوم الجمال وطبيعته ومصدره ووظيفته، ويستطيع الدارس أن يحكم بأن تاريخ الجماليات ليس، في جوهره، إلا صدى للاختلاف حول تلك المكونات.

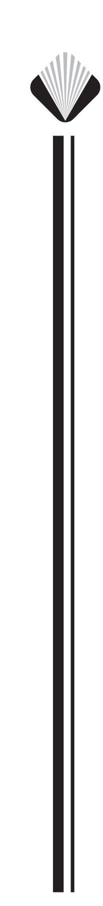
ومن البدهي أن تكون للحضارة العربية الإسلامية كسب متميز في مفاهيم الجمال وأدواره بناء على تميز الرؤية الحاكمة لها في الحياة.

غير أن السياق الثقافي المعاصر أتاح هيمنة ملحوظة للفلسفات القائمة على رؤية أحادية للفن والجمال، رؤية تقوم على تضييق أبعادهما المختلف ليتحولا إلى مجرد تشكيل بالكلمة والإيقاع واللون، لايجدان غاية لهما خارج فتنة التشكيل ، ولايستهدفان أي دور في حياة الناس.

وقد سعى الباحث عبد الجبار البودالي إلى إثارة العديد من القضايا النقدية في هذا المجال، مع تقديم ملامح دالة للرؤية الإسلامية في طبيعة الجمال ووظيفته وهي ملامح تكشف عن تميز الرؤية الإسلامية ووسطيتها، إذ إنها لا تلغي المستوى الشكلي الفني في الإبداع، فتقع في التفريط، ولا تغيب رسالته في الحياة فتقع في الإفراط.

ويسر إدارة الثقافة الإسلامية بوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الكويت أن تقدم هذا الكتاب إلى المهتمين بقضايا الجماليات والنقد وجمهور القراء الكرام.... داعية المولى عز وجل أن ينفع به، ويجزي مؤلفه خير الجزاء.

إنه سميع مجيب.



مقدمة

الحمد للّه الذي اتصف بالجمال و أحبه و أبدعه.. والصلاة والسلام على من أرسله اللّه إلى العالمين برسالة الجمال ليبث في العالمين جمال الرسالة، ويخرجهم من الظلمات إلى النور. ﴿قَدْ جَآءَكُم مِّنَ ٱللَّهِ نُورٌ وَكِتَٰبٌ مُّبِينٌ ﴿١٥﴾ يَهْدِى بِهِ ٱللَّهُ مَنِ ٱتَّبَعَ رِضْوَٰنَهُۥ سُبُلَ ٱلسَّلَٰمِ وَيُخْرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ بِإِذْنِهِۦ وَيَهْدِيهِمْ إِلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾ (المائدة ١٥- ١٦).

أما بعد؛

فقد كان الجمال، و مازال، من القيم العليا التي هزت وجدان الإنسان وشغلت تفكيره. وكان الفن، ومازال، وسيلة سحرية فعالة ومؤثرة في صناعة الإنسان وصياغة ذاته و اعتقادته ومواقفه وتصرفاته.

«و إن من البيان لسحرا» بما يحتمله السحر من جمال أو قبح.

من أجل ذلك اهتم العقل البشري، قديما وحديثا، بالفن والجمال إبداعا وتشكيلا وتنظيرا وتأصيلا. فتعددت نظريات الفن وتنوعت فلسفات الجمال تبعا لتعدد مرايا النظر و تنوع زوايا التفكير.

و يأتي هذا الكتاب لرؤية الفن والجمال في المرايا المتعددة، في اللغة والفلسفة والنقد، والبحث عن خصوصيات التصورات الجمالية والفنية و ما بينها من علاقات واصلة أو مسافات فاصلة، والكشف عن المقدمات الفلسفية الثاوية وراء التباين والاختلاف، مستندا إلى ثوابت الجمال الرسالي في القراءة والتفسير.

يروم الكتاب، ابتداء، بيان دلالات الجمال عند أهل اللغة وحقيقته ومقاييسه وعلاقته بقيمتي الحق والخير عند الفلاسفة.

ويسعى، عقب ذلك، إلى تفصيل المقال في حقيقة الفن وجماليته، وقوفا على الأثر الجمالي بين المعرفي والانفعالي، واستجلاء للمؤسّسات الجمالية

للفن في الفكر الفلسفي والنقدي، بوجهيه الغربي والعربي.

ويحاول أن يبرهن على أن الفن ليس غاية في ذاته، وإنما هو بناء جمالي رسالي يقصد صاحبه منه تحقيق وظيفتي الإمتاع والانتفاع، وأن يدحض دعوى التأجيل الإرادي للشك، جزما ببطلانها، وحسما في أن المستوى الجمالي للإبداع الفني مشروط بجماله الرسالي.

كما يتناول الكتاب، ختاما، جمالية الفن مستحضرا في قراءته تصورا منبثقا من الوحي ومؤسَّسًا عليه، بحثا من خلال ذلك في بعض قضايا الجمال كالامتداد الجمالي وفطرية الشعور بالجمال والدهشة الجمالية واقتران الرسالة بالجمال، و نظرا في مرآة الوحي إلى سؤال حرية الفن وإشكال حدود التعبير وضوابط التشكيل، و خلوصا إلى سمات التفرد التي تميز الفن في الرؤية القرآنية.

يبقى أن أشير، في خاتمة هذه الفاتحة، إلى أن التوفيق إلى إصابة الأهداف المنشودة، وبلوغ المنازل المقصودة لا يكون إلا من اللّه الذي إليه وحده يرجع الأمر كله، وبيده سبحانه القدرة على التأييد والتسديد.



المبحث الأول

الجمال: الدلالات والأبعاد

١ – من دلالات الجمال:

نستطيع، بعرض الحدين اللغوي والفلسفي للمفهوم، أن نتلمس ملامح العلاقة بينهما اتفاقا أو افتراقا. فكيف عرف اللغوي العربي الجمال؟ وما خصائص التصور الفلسفي للمصطلح ذاته؟

- ١,١ الدلالة المعجمية:

رد ابن فارس، في معجمه «مقاييس اللغة»، الجذر الثلاثي (ج م ل) دلاليا إلى أصلين هما: الدلالة على التجمع وعظم الخلق، والدلالة على الحسن. حشر في الأصل الدلالي الأول جملة من المشتقات كأَجْمَلْتُ والجُمْلَة، والجَمَل والجُمَّل والجُمَالي والجِمَالات. وأدرج في الأصل الدلالي الثاني مشتقات أخر مثل الجَمَال والجميل والجُمَال والتَجَمُّل. استدل على المعنى الأول من القرآن الكريم بالآية الثانية والعشرين من سورة الفرقان.واستشهد على الثاني من شعر العرب وسائر كلامهم. وهي بعض من الشواهد التي ساقها بعده صاحب اللسان في بيانه للمدخل اللغوي نفسه.

قال ابن فارس : «فالأول قولك: أجملت الشيء، وهذه جملة الشيء، وأجملته: حصلته. وقال الله تعالى ﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوۡلَا نُزِّلَ عَلَيۡهِ ٱلۡقُرۡءَانُ جُمۡلَةٗ وَٰحِدَةٗ﴾. ويجوز أن يكون الجمل من هذا لعظم خلقه. والجَمَل حبل غليظ وهو من هذا أيضا. ويقال أجمل القوم كثرت جمالهم. والجُمَالي: الرجل العظيم الخلق، كأنه شبه بالجمل. وكذلك ناقة جمالية. قال الفراء: «جِمالات» جمع جمل: ما جمع من الحبال والقلوس[١].

والأصل الآخر للجمال، وهو ضد القبح. ورجل جَميل وجُمَال. قال ابن قتيبة: أصله من الجميل وهو ودك الشحم المذاب. يراد أن ماء السمن يجري في وجهه ويقال جَمَالك أن تفعل كذا، أي أَجْمِل ولا تفعله.

١ – القلوس جمع قلس وهو الحبل الغليظ من جبال السفن.

وقال أبو ذؤيب :

جمالك أيها القلب الجريح ستلقى من تحب فتستريح[1]

وقالت امرأة لابنتها «تجملي وتعففي» أي كلي الجميل – وهو الذي ذكرناه من الشحم المذاب– واشربي العفافة، وهي البقية من اللبن»[2].

وبمعاينة فاحصة للمعاجم العربية التي تلت «المقاييس» قديما وحديثا – وأخص هنا «لسان العرب» و«القاموس المحيط» والمعجم الوسيط – ننتهي إلى جريان المادة (ج م ل)، التي هي أصل المصدر «الجمال» مدار حديثنا وبياننا، ودورانها في حقول دلالية متنوعة. وقد تفطن ابن فارس قبل هؤلاء إلى إجمالها في أصلين كما ذكرت سابقا. ومن تلك المعاني:

١. الضخامة وتمام الخلق:

هذا المعنى تحيل عليه جملة من الألفاظ المتفرعة عن الأصل كالجَمَل، وهو من المشترك اللفظي، إذ يتحد لفظه ويتعدد معناه. فيراد به ما كان كبيرا من الإبل، ويدل على النخل، وعلى نوع من سمك البحر، وذكر الفيروزابادي أن طول الواحدة منه ثلاثون ذراعا.

ويشير الجذر (ج م ل) مدرجا في الصيغ الصرفية: فَعَل وفُعُل وفُعَل وفُعْل وفُعَّل إلى الحبل الغليظ أو حبل السفينة، وهي قراءات في قول الله سبحانه ﴿حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلْجَمَلُ فِي سَمِّ ٱلْخِيَاطِ﴾ [3] والجمالات حبال السفن. هكذا قال ابن العباس. وفسرها مجاهد بحبال الجسور. وقد ذكر هذا ابن منظور في «اللسان». والجُمَالي»: ضخم الأعضاء تام الخلق(...) وفي حديث الملاعنة:

١- في ديوانه ٦٨: «القلب القريح»، (المحقق). وهكذا أورده صاحب اللسان.

٢ - ابن فارس، المقاييس في اللغة، المجلد ١، ص ٤٨١.

٣ - الفيروزابادي، القاموس المحيط، ص ١٢٦٦

«فإن جاءت به أورق جعدا جُماليا فهو لفلان» والجَمُول «المرأة السمينة».[1]

هذه الألفاظ على اختلاف أبنيتها تأتلف في الدلالة على الضخامة، أو ما اصطلح عليه ابن فارس بعظم الخلق.

ب. الجمع عن تفرقة :

تدل على هذا المعنى مشتقات أخرى من المادة المعجمية (ج م ل) وإن تباينت هيئاتها وصورها. ومن ذلك جَمَل الشيء، وأجمله «جمعه عن تفرقة»[2]، والجمُل «الجماعة من الناس»[3]. والجُملة «جماعة من كل شيء بكماله من الحساب وغيره»[4].

والجامل جماعة أو قطيع من الابل بأربابه ورعاته، وشاهده قول الحطيئة:

فإن تك ذا مال كثير فإنهم لهم جامل، ما يهدأ الليل سامره[5]

وفي المثل العربي: «اتخذ الليل جملا أي سرى كله» [6]. قال ابن منظور: «وفي حديث ابن الزبير: كان يسير بنا الأبردين ويتخذ الليل جملا، يقال للرجل إذا سرى ليلته جمعاء أو أحياها بصلاة أو غيرها من العبادات»[7]. والجَمَالة الطائفة من الجمال أو القطعة من النوق لا جمل فيها كما نقله صاحب اللسان عن ابن سيدة الأندلسي.

---

١ – ابن منظور، لسان العرب،ج ١ ،ص٦٨٤–٦٨٥.

٢ – الفيروزابادي، القاموس المحيط،ص ١٢٦٦./ ابن منظور، لسان العرب، ج ١، ص٦٨٦./ إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، ص ١٣٦.

٣ – ابن منظور، لسان العرب،ج ١ ،ص٦٨٣.

٤ – نفسه، ص٦٨٦.

٥– نفسه، ص ٦٨٣.

٦ – الفيروزابادي، القاموس المحيط،ص ١٢٦٥.

٧ – ابن منظور، لسان العرب، ج ١ ،ص ٦٨٣.

ج. الإيجاز:

يقترب هذا المعنى من المعنى المتقدم. إذ في الإيجاز دلالة تكثيف المفصل وجمعه. وتدور في هذا المجال الدلالي ألفاظ متفرعة عن الأصل الثلاثي(ج م ل). ومن ذلك الفعل أجمل واسم المفعول المجمل «أجمل الكلام، وفيه: ساقه مجملا» و«المجمل من الكلام: الموجز»[١].

د. الاتئاد والاعتدال:

على هذا المعنى يحيل الفعل أجمل في حديث رسول الله ﷺ: (أجملوا في طلب الرزق فإن كلا ميسر لما خلق له)[٢]. وفي قول الشاعر:

الرزق مقسوم فأجْمِلْ في الطلب

قال ابن منظور: «وأَجْمَلَ في طلب الشيء اتأد واعتدل فلم يفرط».[٣]

هـ. البهاء والحسن والزينة:

إلى هذا الأصل الدلالي تؤول جملة من الفروع اللفظية للأصل الثلاثي (ج م ل). ويعد أهل اللغة هذا المعنى مخالفا للقبح. واستدل على هذا المعنى صاحب اللسان بقول الله جل ثناؤه وتقدست أسماؤه ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾. ونقل عن ابن سيدة أن «الجمال الحسن يكون في الفعل والخَلْق»[٤]. وأقر هذا الفيروزابادي في «القاموس المحيط» بقوله: «والجمال: الحسن في الخُلُق والخَلْق».

يقترن بهذا الأصل الدلالي أيضا الفعل جَمُل على صيغة فَعُل وما كان صفة منه كجميل وجُمَال وجُمَّال «والجَمْلاء الجميلة التامة الجسم من كل

---

١ – إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، ص ١٣٦.

٢ – ن.م.ص.

٣ – ابن منظور، لسان العرب، ج ١، ص ٦٨٥.

٤ – ن.م.ص.

حيوان، وتجَمَّل : تزين(...) وجامَلَه لم يصفه الإخاء بل ماسحه بالجميل، أو أحسن عشرته (...) وأجمل الصنيعة حسنها وكثرها (...) وجمَّله تجميلا زينه[1].

وإن جاز تأويل الدلالات اللغوية، التي قلنا إن مشتقات الجذر الثلاثي تؤول إليها، وردها إلى نواة دلالية واحدة لزعمت أن المعنى الأخير يمثل تلك النواة، ويدل عليها. ألا ترى أن يكون من علامات الجمال وملامح الحسن عند العرب الضخامة وتمام الخلق في مستوى الصور والهيئات، والاجتماع لا التفرق في مستوى العلاقات، والإيجاز في مستوى الكلام، والتريث والاعتدال لا العجلة والإفراط في مستوى المواقف والتصرفات؟!

ولا يخفى ما يعرب عنه البيان المعجمي للمصطلح من مقدمات رسالية يؤسس عليها أهل اللغة تصورهم للجمال. فهم مجمعون على اقترانه بالهيئة والسلوك أو انصرافه إلى الصور والظواهر والقيم والمواقف. وإلى هذا أشار ضياء الدين بن الأثير بقوله: «والجمال يقع على الصور والمعاني»[2].

وميز أبو هلال العسكري في كتابه «الفروق في اللغة» بين الحسن والجمال فقال: «الحسن في الأصل للصورة، ثم استعمل في الأفعال والأخلاق.والجمال في الأصل للأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة ثم استعمل في الصور»[3].

يتحصل، مما تقدم، أن الجمال في عرف اللغويين مصدر يحيل على الحسن والبهاء وهو حكم يقع على الأشكال والأفعال. وافترض أن هذا المعنى أقرب المعاني المتقدمة إلى الدلالة الاصطلاحية، كما أتوقع أن أقرأها عند الفلاسفة وأهل النقد الأدبي فيما وضعوه من حدود لمصطلح الجمال.

---

١ – الفيروزابادي، القاموس المحيط، ص ١٢٦٦.

٢ – صالح أحمد الشامي،الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص ١١٤.

٣ – ن.م.ص.

٢,١ - الدلالة الفلسفية :

ورد في المعجم الوسيط أن «الجمال عند الفلاسفة صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا. وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته»[١].

هذا المرجع المعجمي لا يقدم حدا فلسفيا للجمال يجوز القول بإطلاقيته. لكنه يتبنى واحدا من التعريفات الفلسفية التي تعددت وتباينت بتعدد أهلها وتباين مقدماتهم التصورية ومرجعياتهم الاعتقادية قديما وحديثا.

وأحب هنا أن أذكر أن القصد من بسط التصور الفلسفي للجمال هو التمهيد لعرض مفهوم الجمال الفني. كما أروم من خلال البيان الفلسفي للجمال عموما، وللجمال الفني بوجه أخص، أن أبرهن على صحة الافتراض الذي يتأسس عليه هذا الكتاب، والذي يقضي برسالية الجمال، أو بعدم خلوِّ الجميل من رسالة بصرف النظر عن طبيعة هذه الرسالة وقيمتها.

لقد اقترن بحديث الفلاسفة وأهل النظريات النفسية عن الجمال طائفة من القضايا كالتمييز بين جمالية الفن وجمالية الطبيعة، والبحث في حقيقة الجمال ومقاييسه وذاتيته أو موضوعيته، وعلاقته بالحقيقة، وعلاقته بالغائية أو الرسالية أو النفع، وعلاقته بالتلقي تركيزا على جملة من الموضوعات مثل الاستمتاع الجمالي أو الأثر الجمالي أو الاستجابة الجمالية ومسألة إدراك الجمال بين العقل والانفعال.

١,٢,١ - المقاييس:

ركز فلاسفة الغرب قديما وحديثا على جمال الشكل أكثر من جمال المعنى. فانشغلوا بالنظر في الجميل إلى تجليات توازنه وكماله، ومظاهر تناسبه واعتداله، وظهر ذلك واضحا في الفلسفة الفيتاغورية ولدى

---

١ - إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، ص ١٣٦.

ديموقريطس وأرسطو، وبعد ذلك في الجماليات التجريبية مع فخنر. حتى أقر إيمانويل كانط، في سياق حديثه عن الحكم الجمالي، أن الشكل هو المعيار «الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر(...) وقد اعتبر بعض الباحثين هذه الفكرة الإرهاص الأول للمذهب الشكلاني أو الشكلي(formalism) في الفكر النقدي والفني المعاصر»[١].

أما فلاسفة العرب،وأخص هنا الفارابي وابن سينا قديما ويوسف كرم حديثا، فلم تبعد مقاييس الجمال عندهم كثيرا عن متقدميهم من فلاسفة الغرب. فقد اشترط الفارابي لتحقيق الجمال في الموجود شرطين هما الوجود الأفضل والكمال الأخير[٢]. ويقترب من هذا تعريف ابن سينا للجمال في «كتاب النجاة» بقوله: «وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له»[٣].

وتعليقا على الحد الذي وضعه ابن سينا للجمال، أقر ناصيف نصار أنه ليس بين صاحب «كتاب النجاة» وصاحب «كتاب السياسة المدنية» اختلاف. إذ الكمال الأخير أو الوجود الأفضل للموجود، بصفته معيارا للجمال عند الثاني، يرادف ما يقصده الأول من أن يكون الشيء على ما يجب له. فلا خلاف بين فلسفة هذا في الأشياء وفلسفة ذاك في الموجودات.

الحاصل من الفلسفتين في الجمال، إذن، وجوب اتصاف الجميل بالكمال، وهذا من المقاييس التي يلتقي فيها الفارابي وابن سينا مع فلاسفة اليونان والرومان. ولا أرى أن تكون صفة الكمال معيارا لجمال الأشياء والمخلوقات.

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي،، ص ٩٤.

٢ - قال الفارابي في كتاب «السياسة المدنية» : «والجمال والبهاء في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير»، ص ٤٦/ ناصيف نصار، تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، ص ٨.

٣ - ابن سينا، كتاب النجاة، ص ٢٤٥ / نقلا عن المرجع السابق، ص ١٠

ألا ترى أنه لا يخلو مخلوق من نقص. والمخلوقات مع ما يعتريها مما لا تبلغ معه حد الكمال يقضي في حق كثير منها بحكم الجمال؟!

أما يوسف كرم في كتابه «العقل والوجود» فيعد التمام والتناسب والبهاء شروطا لتحقق الجمال في المحسوسات. ويبدو أن التمام هنا يرادف ما اصطلح عليه الفارابي بالكمال. يدعم هذا القول ما زعمه يوسف كرم من أن تعري أجزاء الشيء من صفة التمام، وتجردها منها، وتلبس صفة النقص بها يفضي إلى الوصف بالقبح. يدرك هذا من قوله: « تمام الأجزاء ضروري لقوام الشيء، والشيء الناقص قبيح لمجرد نقصه»[1].

والبين أن مذهب اقتران الجمال بالكمال أو التمام، واتصال القبح بالنقص مناقض لمنطق الواقع الذي يشهد بجمال كثير من أصناف الخلق رغم تلبس النقص بها، وعدم بلوغها درجة الكمال.

التمام والتناسب والبهاء، في نظر يوسف كرم، إذن، شروط ثلاثة يلزم تحققها جميعا لإدراك الجمال. ولا يفارق التناسب التمام إلا من جهة أن هذا متعلق بالأجزاء ذاتها، وذاك متعلق بما يربط بينها من علاقات. وتحقق البهاء مشروط بتحقق التناسب ومتوقف عليه. يقول ناصيف نصار: «فالتناسب واجب لحصول البهاء»[2].

وليس الجمال، كما يرى يوسف كرم، إلا بهاء التناسب. معنى ذلك أن حصول التناسب في المحسوس يترتب عليه إشراق صورة معقولة في أجزائها، وبها يتحقق الجمال.

يتحصل،مما سبق،أن الفلاسفة قديما وحديثا اشترطوا للجمال شروطا، ووضعوا للجميل مقاييس،كالنظام والاعتدال والكمال والبهاء، وهي

---

١ – يوسف كرم، العقل والوجود، ص ١٣٧/ نقلا عن المرجع السابق، ص ١٢.

٢ – ناصيف نصار، تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، ص ١٢.

مقاييس يظهر أنها مشتركة بين البشر جميعا،وإن اختلفوا زمانا ومكانا وثقافة واعتقادا. ألا ترى أن أهل للغة أنفسهم، كما ذكرت سابقا، ذكروا أن من معاني المادة المعجمية(ج م ل)الاعتدال والبهاء وتمام الخلق؟! ففي «اللسان» أن الجمالي» ضخم الأعضاء تام الخلق». و«أجمل في طلب الشيء اتأد واعتدل ولم يفرط». وفي «القاموس المحيط» أن الجمال «الحسن في الخُلُق والخَلْق». إلا أن هذه المعاني المقترنة، وإن بدا في ظاهرها اتفاق بين اللغويين والفلاسفة، فبينهم افتراق من جهة تحليل هؤلاء وتفصيلهم في تلك المقاييس.

٢,٢,١ - الحقيقة الجمالية:

تباينت الدعاوى الفلسفية عن ماهية الجمال. وأشكل لديهم الفصل في حقيقته بين كونه واقعا أو تصورا. فتعددت الأقوال وتضاربت الآراء. فمن زاعم أن الجمال لا وجود له إلا في مستوى الذات، ولا يعدو أن يكون محض انفعال ومن قائل إنه حقيقة قائمة في ذوات الموضوعات وأعيان المدركات.

وهكذا ادعى أفلاطون، انسجاما مع مقدمات فلسفته المثالية، قيام الجمال في مستوى التصور العقلي ومفارقته لواقع إدراكه. وزعم هيجل أنه صلة بين «الفكرة» و«مظهرها الحسي» وتوحد بين الذات والموضوع. وعده «الكلاسيكيون» جوهر الواقع. «كذلك نظر الرومانتيكيون إلى الجمال باعتباره تجليا للإرادة أو الشعور، اللذين يتجددان ذاتيا من خلال كل مشاهدة للجمال. أما الطبيعيون فاكتشفوه في التوافق أو الاتفاق البارع مع الطبيعة. ونظر الواقعيون إلى الجمال فاعتبروه موجودا في الموضوع الجمالي وكذلك الوعي الذي يدرك هذا الموضوع أيضا»[١].

وذهب الفيلسوف شافتسبري إلى القول بموضوعية الجمال،إذ هو من صميم الطبيعة ذاتها. ونفى هيوم قيامه كالقبح في الموضوعات، وزعم

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص ١٧.

قيامه في مشاعر المتلقين وعواطفهم. إلا أنه أقر مع ذلك باشتمال الموضوع الجمالي على ما يفضي إلى ظهور تلك المشاعر. ويشترط هيوم لإدراك الجمال في حقيقته وكماله شرطين هما:

- قوة الأعضاء أو الحواس المدركة.
- «حالة كلية من وحدة العاطفة بين البشر».[1]

ولما كان حصول الشرطين على الوجه المراد ممتنعا دل ذلك على أن تحصيل الجمال في كماله ممتنع كذلك. إن «نقائص أعضائنا الداخلية متعددة ومتكررة مما يضعف من تأثير هذه المبادئ العامة التي تعتمد عليها عاطفتنا الخاصة حول الجمال أو التشوه. فرغم أن بعض الموضوعات قد تعد على نحو جيد، من حيث البنية الخاصة بالعقل بحيث تحدث المتعة، فإنه لا يتوقع منها أن تحدث المقدار نفسه من المتعة لدى كل فرد، حيث تقع بعض الأحداث والمواقف، وتقوم إما بإلقاء ضوء زائف على هذه الموضوعات، وإما العمل على منع الشيء الحقيقي أن ينقل العاطفة المناسبة والإدراك الملائم إلى المجال الخاص بالخيال.

وأحد الأسباب الواضحة -في رأي هيوم- التي تمنع العديد منا من الشعور بعاطفة الجمال المناسبة هو ذلك الافتقار إلى الخيال المرهف»[2].

هذه الأفكار التي أثارها هيوم تشبه إلى حد كبير فكرة ابن سينا قبله حول تأثير العوارض في الإدراك الحسي للجمال. ففي كتاب «النجاة» يفاضل بين اللذة الحاصلة بالعقل واللذة المتحققة بالحس. فيزعم أن تلك أقوى من هذه. وسر ذلك، في نظره، أن العقل يدرك كنه المعقول لا ظاهره، فيصير هو وما يعقله شيئا واحدا، وهو الأمر الذي لا يقع بين الحس والمحسوس. إن تمام اللذة وكمال الجمال يمتنع أن تبلغه قوة الإدراك

---

١ - نفسه،ص ٨٤.

٢ - نفسه، ص ٨٥

الحسية لما قد يعرض للحس من عوارض. لذلك يشترط ابن سينا تخليص العقل من عائق البدن للانتهاء إلى مطلق اللذة والبهاء.

وأرى أن مثل هذا الشرط يتعذر حدوثه في الواقع.فهل يقصد ابن سينا بهذا الرأي القول باستحالة بلوغ مطلق اللذة والجمال لاستحالة تجريد العقل من الجسد وعزله عنه؟!

قال ابن سينا: «واللذة التي تجب لنا بأن نتعقل ملائما هي فوق التي تكون لنا بأن نحس ملائما، ولا نسبة بينهما. ولكنه قد يعرض أن تكون القوة الدرَّاكة لا تستلذ بما يجب أن تستلذ به لعوارض، كما أن المريض لا يستلذ الحلو ويكرهه لعارض، فكذلك يجب أن نعلم من حالنا، ما دمنا في البدن، فإنا لا نجد إذا حصل لقوتنا العقلية كمالها بالفعل، من اللذة ما يجب للشيء في نفسه، وذلك لعائق البدن، فلو انفردنا عن البدن، لكنا بمطالعتنا ذاتنا وقد صارت عالما عقليا مطالعا للموجودات الحقيقية والجمالات الحقيقية والملذات الحقيقية متصلة بها اتصال معقول بمعقول، نجد من اللذة والبهاء مالا نهاية له»[1].

وكما زعم هيوم تعلق الجمال بالمشاعر والعواطف، زعم كانط ذاتية الحكم الجمالي، وكونه شعورا متحررا من المعرفة والمنطق، ومقترنا بالذات والخيال والوجدان، وكون الذوق الجمالي متفلتا من سلطة العقل ومفاهيمه. هذه الدعاوى مبسوطة في الخصائص الأربع التي وضعها كانط للحكم الجمالي في كتابه «نقد الحكم» وتخصيصا في الخصيصتين الأوليين والخصيصة الرابعة. فقد انتهى في هذه إلى وصل الجمال بالرضا والإشباع والارتياح وفصل إدراكه عن مفاهيم العقل. وهذه الدعوى ذاتها ساقها في الخصيصة الثانية في معرض حديثه عن حكم الذوق وتمييزه بين ذوق الحواس وذوق التأمل.

---

١ - ابن سيناء، كتاب النجاة، ص ٢٤٦/ ناصيف نصار، تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، ص ١٢.

إن الجميل، في نظر كانط، هو «ما يتم تمثله كموضوع للرضا الكلي أو الارتياح العام بصرف النظر -أو بمعزل- عن أي مفهوم عقلي محدد» و«إن حكم الذوق (حول الجميل) موجود لدى كل فرد، وهو حكم لا يرتبط بأي مفاهيم عقلية، وكل ما يسر دون تصور عقلي يكون سارا، وقد نكون حوله رأيا خاصا أو رأيا عاما. ويطلق كانط على النوع الأول (الخاص) من الذوق اسم ذوق الحواس Taste of senses وعلى النوع الثاني (العام) ذوق التأمل Taste of reflection.وتصدر عن الأول أحكام خاصة، وتصدر عن الثاني أحكام ذات مصداقية عامة، لكن في الحالتين هناك أحكام جمالية (لا أحكام عملية) حول موضوع معين، أحكام تتعلق بمشاعر المتعة والألم التي يستثيرها هذا الموضوع»[١].

كذلك قال «أبلتون»، في إطار الجماليات البيئية، بفطرية الاستجابة الجمالية. وأشار إلى مفهوم الشعور الجمالي، وأنه يولد مع الإنسان، معنى ذلك أن الجمال ينتمي إلى مشاعر الذات أكثر من انتمائه إلى تجليات الواقع. وقبل «أبلتون» ذهب «فخنر» إلى الرأي ذاته تقريبا مؤكدا أن المتعة الناشئة عن الشعور الجمالي تفضل عمقا تلك التي تنشأ عن الحس. وإلى ما يشبه مذهب هؤلاء في حقيقة الجمال مال يوسف كرم في كتابه« العقل والوجود». فأقر ذاتية الجمال ونسبيته واستقلاله عن الموجودات وعدم تعلقه بها وتأثره بالتربية ومستوى التعلم والميول والأخلاق والمنافع.

وخلافا لهؤلاء الذين عدوا الجمال حقيقة شعورية، عده شوبنهاور حقيقة قائمة بذات الجميل لا بغيره. وبهذه الفكرة قال الفارابي قديما. فأكد قيام الجمال بالجميل على اختلاف بين الجمالين الإلهي والبشري من جهة عرضيته عند الإنسان وانفصاله عن ذاته. يكشف هذا الرأي، في كتابه «آراء أهل المدينة الفاضلة»،قوله:» فإن جمالنا

---

١ – لمزيد من التفصيل انظر كتاب «التفضيل الجمالي»الصفحات ٩٧-٩٨-١٠٠-١٠٣.

وزينتنا وبهاءنا، هي لنا بأعراضنا لا بذاتنا»[1].

وتوهم ناصيف نصار أن الفارابي «أضعف تماسك مذهبه» في تصوره انفصال جمال الإنسان عن ذاته حرصا على المباعدة بينه وبين الجمال الإلهي. وأحسب، معارضة لزعمه - أن الفارابي ينسجم مع المقدمات الاعتقادية والتصورية للمسلمين والمؤسسة على نفي الشبيه عن الله جل ثناؤه وتقدست أسماؤه. إذ ليس يماثله سبحانه أحد من خلقه.وعليه لا يجوز اعتقادا القول بالترادف والتشابه بين الجمالين. يدعم هذا قوله في كتاب «السياسة المدنية» : «وأما الأول فليس فيه نقص أصلا، ولا بوجه من الوجوه، ولا يمكن أن يكون وجود أكمل وأفضل من وجوده»[2]، وقوله في كتاب «آراء أهل المدينة الفاضلة»: «وهو بريء من جميع أنحاء النقص، وكل ما سواه فليس يخلو أن يكون فيه شيء من أنحاء النقص»[3].

بناء على ما تقدم، يتقرر أن أقوال الفلاسفة في حقيقة الجمال على كثرتها وتعددها، لا تخرج عن مذهبين متعارضين. أحدهما قائل بموضوعيتها، أي أنها متمكنة في موضوع الجمال ومتلبسة به ومتجلية فيه.والآخر قائل بانفصالها عن عالم الظواهر وانتمائها إلى عالم الشعور.

يبقى أن أشير إلى إشكال تعريف الجمال وغموض فكرته، وعدم قابليته للتحديد، لكونه كالحق والخير يتعالى عن العقل والمنطق والعمل - حسب ما رآه برتليمي- أو لكونه ينتمي إلى مجال الشعور والوجدان - تبعا لما ذهب إليه محمد علي أبو ريان في كتابه «فلسفة الجمال». غير أن صالح أحمد الشامي،في كتابه «الظاهرة الجمالية في الإسلام»، يرد إشكال التحديد

---

١ - الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٣٥/ نقلا عن مقال تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، ص ٩.

٢ - الفارابي، السياسة المدنية، ص ٤٢/ نقلا عن مقال تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، هامش (٤) ص١٥.

٣ - الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٣٧.

إلى كون الجمال معنى وإلى قيامه بغيره لا بذاته. فهو لا يدرك بنفسه، وإنما في صور الأشياء وأشكالها وتصرفات الكائنات وأفعالها. كما يقرن صعوبة التعريف بدرجة تذوق الناس للجمال واختلافهم في تقديره. «وهذا ما دفع بعض كبار فلاسفة الجمال إلى تعريفه بالآثار المترتبة عليه»[١].

٣,٢,١ - **القيم العليا:**

كان للفلاسفة كلام في علاقة الجمال بالحق وعلاقته بالنفع أو الخير أو الأخلاق. وكان بينهم، كما هو الشأن في المسألة السابقة، اختلاف في المسافة الواصلة أو الفاصلة بين الجمال ومقاصد الانتفاع. وظهر جليا أن كثيرا من الأقوال الفلسفية قديما وحديثا نزعت إلى تقريب المسافة بين الجمال والأخلاق إلى درجة التماس. كان ذلك حال ديموقريطس وسقراط وأفلوطين وغيرهم من فلاسفة الغرب القدماء. وممن حدا حدوهم من المحدثين «فخنر» الذي أكد تعلق الجمال بالقيم العليا وتخصيصا بقيمة الخير.

وخلافا لذلك، برز في الفلسفة الغربية من يناقض القول المتقدم ويعارضه. ومن هؤلاء أفلاطون، ومذهبه في المسألة انفصال الجمال عن الحقيقة، واستقلاله عن النفع. ومنهم إيمانويل كانط. ومذهبه تنزه المتعة الجمالية عن الغرض والغاية، معنى ذلك «أن المرء الذي يتلقى مثل هذه المتعة ويشعر بها لا يكون في مقصوده أن ينتفع بها، فهو لا يكون مهتما بالاستحواذ على المثير الذي أدى إلى هذه المتعة، أو استخدامه بشكل نفعي محدد»[٢].

ويقيم كانط في كتابه «نقد الحكم» تمايزا بين الجمال من جهة والملاءمة والحسن والنفع من جهة أخرى. وينتهي إلى أن مناط الاختلاف بينه وبينها قيامها على المصلحة وتنزهه عنها، وأن ما يترتب

١ - الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص ٢٤

٢ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص ٢٢٠ / وانظر فيه أيضا الصفحات: ٩-١٥-٧٨.

عليه من شعور بالرضا والارتياح مفارق لما يترتب عليها.

وإذا كان الجميل، في نظر كانط، هو «ما يروقنا فقط»، وكان الجمال وجدانا حرا منزها عن الأغراض، فإن الملائم هو «ما يحقق لذة تدرك بالحواس» والحسن ما يقدر ويستحسن لقيمته الموضوعية، والنافع ليست له قيمة في ذاته وإنما يكتسبها من الغاية التي يساهم في بلوغها. والسمة المميزة لهذه الأشكال الثلاثة من الارتياح أو الإشباع أو الرضا، هي أنها جميعا ترتبط بضرب من المصلحة البشرية، فنحن نستمتع بالأول، ونحقق الثاني، ونستخدم الثالث. أما الإشباع الجمالي فإنه -على العكس من هذه الصور الثلاث- لا يرتبط بأية مصلحة كائنة ما كانت (...) إن الحقيقة التي يكون كل فرد واعيا بها هي أن ما يشعر به من ارتياح منزه تماما عن «الهوى»[1].

هكذا يكون كانط قد باعد بين المتعة الجمالية من جهة والمتعة الحسية التي يثيرها الموضوع الملائم، والقيمة الموضوعية التي يجليها الموضوع الحسن والغاية التي يقصد ارتيادها بالموضوع النافع من جهة ثانية.

ومع هذا،لا نقر الفلاسفة الذين أقاموا مسافة فاصلة بين متعة الجمال وقصد المنفعة. بل إنه يكفي هؤلاء الذين أنكروا وجود صلات بين الجمال والغرض أو النفع، أنهم اعترفوا بحصول متعة شعورية وجدانية هي، في تقديري، أول المنافع التي يجدها المتأمل في الجميل. ويمتنع، في تقديري، أن يخلو أمر أو شأن في الوجود قولا كان أو فعلا أو قيمة أو غير ذلك، من رسالة أو هدف، بصرف النظر عن ما يتعلق بذلك من مصالح أو مفاسد.

ولقد أصاب بعض المشتغلين بالجماليات البيئية كبد الصواب في تقريرهم لرسالية الجمال، وانتقادهم لدعوى كانط وبرلين وغيرهما، التي تقضي بتعري الاستجابة الجمالية وتنزهها عن الغرض. وذهبوا إلى أن «الجماليات

١ - نفسه، ص ٩٧-٩٨.

البيئية» تقوم على أساس المصلحة المشتركة والتفاعل المشترك بين الفرد والبيئة، وبين الفرد والأفراد الآخرين. إن البيئة هنا تندمج داخل الفرد الذي يندمج هو أيضا بداخلها، وتستمر معه كما استمر هو معها، وتحسينه لها تحسين له. ومن ثم فإن عملية التلقي ليست هنا منزهة عن الغرض».[١]

وكما ميز كانط الجميل عن الملائم والحسن والنافع، ميز يوسف كرم بين الجمال والحق والخير، فبين أن مكمن الخلاف بين الأول والثاني، أي بين الجمال والحق، أنه ينشأ عن تأمل الأول من اللذة والارتياح ما لا ينشأ عن تأمل الثاني. وأوضح أن محور التعارض بين الأول والثالث، أي بين الجمال والخير، أن الأول ميل أو نزوع لا يجاوز حدود التأمل، وأن الثالث يجاوز حدود التأمل إلى الرغبة في الامتلاك أو الانتفاع. وقرر أن العلاقة بينهما تقوم في مستوى النفس، وتتحقق في مستوى الأخلاق.

ويقدم ناصيف نصار الكيفية التي شرح بها يوسف كرم العلاقة بين الحق والخير والجمال قائلا: «فالجمال في ترتيب لواحق الوجود يأتي بعد الحق والخير ويشارك معناه في معنى الحق ومعنى الخير، لكن على وجهين متميزين. فالموجود الحاصل على وجوده التام هو موجود حق من حيث إدراك العقل لماهيته، وهو موجود جميل من حيث إشراق هذه الماهية. فإدراك الحق وإدراك الجمال إدراكان قرينان جدا الواحد من الآخر، والفارق بينهما هو فارق في وجهة التأمل والالتذاذ. فالتأمل الجمالي في الموجود هو إدراك بارتياح والتذاذ معا، بينما التأمل الحقي في الموجود لا يتضمن تلقائيا الارتياح والالتذاذ. ويختلف الخير عن الجمال في هذه النقطة بالذات. فالجمال يثير نزوعا وميلا كالخير،إلا أن طلب الجمال يبقى في حدود التأمل بينما طلب الخير هو طلب امتلاك وانتفاع وما أشبه. وهكذا،تكون العلاقة بين الجمال والحق أقوى من الاتفاق بين الجمال والخير في نظام الوجود الطبيعي. إلا أن العلاقة بين الخير والجمال تشتد في الوجود

١ – نفسه، ص ٤١٣–٤١٤.

النفسي الخلقي. فوجود النفس على ما يجب أن تكون عليه هو تحقق الخير الخلقي فيها. ولذا كان الخير الخلقي للنفس مرادفا لجمالها. وكانت أفعال الفضيلة توصف بأنها جميلة، وأفعال الرذيلة توصف بأنها قبيحة»[1].

ولعل نهاية هذا النص تبرز الصلة الوثيقة بين الجمال والخير. إذ الجمال في مستوى الأخلاق ليس إلا سعي النفس إلى تحقيق وجودها الأفضل وبلوغ كمالها الأخير. ولقد أصاب أئمة اللغة قديما في تقريرهم تعلق الجمال بالسرائر وعدم اقتصاره على الظواهر. فذهبوا إلى أن الجمال حسن يدرك في الأخلاق والأفعال كما يدرك في الصور والأشكال. وقد ذكرت سابقا أن الفيروزبادي عرف الجمال في قاموسه المحيط بأنه «الحسن في الخُلُق والخَلْق». بل إن هذا التعريف قدم «الخُلُق»، وهو ما قد يعكس - فيما أحسب- رسالية الجمال عند أهل اللغة، ورسوخ صلته بالخير والأخلاق لديهم، وأسبقية كمال النفس وأوليته دون إلغاء لحسن الظاهر وبهائه. كما لا يخفى أن هذا التعريف اللغوي نفسه يسر خطابا رساليا مُؤَسَّسا على المقدمات الاعتقادية والتصورية لأهل اللغة المسلمين، يكشفون من خلاله علاقة الجمال بالخير في المجال الثقافي الذي ينتمون إليه، أو رسالية الجمال في المرجعية المؤسسة على الوحي،والتي عنها يصدرون فيما يصدرون من أقوال وأحكام.

إن الحق والخير والجمال، على حد تعبير صالح أحمد الشامي، قيم عليا «يلتقي بعضها مع بعض باعتبارها حقائق في هذا الوجود»[2]. إن استعمالها مقترنا بعضها ببعض، وبناءها عطفيا أو تركيبها معطوفا بعضها على بعض، أوحى لمؤلف «الظاهرة الجمالية في الإسلام» بافتراض فحواه وجود صلات وقيام وشائج بين هذه القيم الثلاث بوصفها مقاصد عليا وحقائق وجودية

---

١ - ناصيف نصار، تعريف الجمال من وجهة ميتافيزيقية، ص ١٣.

٢ - الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص ٦٣.

يروم الإنسان بلوغها. وقد استدل الشامي على الصلة القائمة بين هذه القيم بقول محمد قطب في مقدمة كتابه «منهج الفن الإسلامي»، ونصه أن الجمال «حقيقة في هذا الكون والحق ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود».

وإذا كنا قد وقفنا، في ما تقدم من هذا الفصل، على مفهوم الجمال، بوصفه قيمة عامة غير مخصوصة بمجال، فإننا في الفصل اللاحق سنخصص المقال لننظر إلى الجمال في مستوى الفن بوصفه مجالا أخص.



المبحث الثاني

جمالية الفن

بعد فصل المقال في الجمال عموما عند الفلاسفة وأهل اللغة، ننتهي في هذا الفصل إلى النظر في حقيقة الفن وأثره الجمالي وجملة المقومات التي زعمت الأقوال الفلسفية والنقدية أنها أساس الحكم بجمالية الفن.

١,٢ - مفهوم الفن :

ميز الفيلسوف جون ديوي بين الفن والجمال، عندما وصل الأول بمستوى الإبداع وربط الثاني بمستوى التلقي. إلا أن الفن، وإن كان في أوجز دلالاته إبداعا، يظل ظاهرة تستعصي على الحد والتعريف. فأحيانا «لا تكون هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره فنا وما لا يمكن اعتباره فنا. وما قد نعتبره اليوم فنا قد لا يصبح كذلك في فترة أخرى وفقا للاهتمامات الشائعة والإيديولوجيا وأساليب الحياة التي يعتمدها الناس أكثر في حياتهم»[١].

إن مصطلح الإبداع نفسه يستعصي الاتفاق على تعريف محدد له، كما يرى المفكر الروماني الكسندرو روشكا، فمن الصعب «أن ننتظر إيجاد تعريف محدد ومتفق عليه في الوقت الحاضر(...) فتارة يعرف الإبداع كاستعداد أو قدرة على إنتاج شيء ما جديد، وذي قيمة، وتارة لا يرى في الإبداع استعدادا أو قدرة بل عملية يتحقق النتاج من خلالها، ومرة ثالثة يرى في الإبداع حلا جديدا لمشكلة ما»[٢].

لعل المدخل الذي افتتحنا به أولى مسائل هذا الفصل يوحي ابتداء بأننا سنطل فيها على مدلولات متباينة وحدود متعددة لمصطلح الفن. وسر التباين ومرجع التعدد تباين المقدمات التصورية والخلفيات الفلسفية وتعدد مراجع الانشغال النظري والمعرفي لأولئك الذين عرضوا في معارض أقوالهم النظرية لدلالة الفن وحقيقته. إذ كل ينفق مما عنده وكل إناء ينضح بما فيه. فقد عُدَّ الفن في التصور الأرسطي محاكاة للطبيعة، وعند

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص ٢٨.

٢ - ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ص ١٦.

الرومانسيين تعبيرا عن ذات المبدع وانفعاله الفردي، وفي نظرية الفن للفن مجرد إبداع جمالي. وبذلك اتسمت نظرة هؤلاء وغيرهم ممن ستعرض بعد آراؤهم بالقصور والتجزيء. إذ لا تعارض في أن يكون الفن، كما يرى شاكر عبد الحميد في كتابه «التفضيل الجمالي»، في الآن نفسه تمثيلا (محاكاة)، وتعبيرا وإبداعا. «فهناك قدر من المحاكاة في كل عمل فني. والمحاكاة هنا ليست بالمعنى الأرسطي فقط (محاكاة الأفعال)، بل بمعنى التمثيل لجانب من الطبيعة بكل ما تشتمل عليه (...) وكذلك كل ما يحاول الفنان أن يجسده من خلال عملية» الإحالة» إلى مرجعية اختارها في لحظة معينة من الطبيعة، وحاول أن يمثلها «فنيا بعد أن تمثلها عقليا. والفن هو أيضا شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية والسياسية... الخ حول الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بهذا العالم. والفن كذلك إبداع يجدد في التمثيلات (...) والتعبيرات(...) ويضيف إليها كلما هو جديد ومناسب»[1].

تنكشف أيضا النظرة التجزيئية القاصرة لمفهوم الفن والمحكومة بالمقدمات الفلسفية الظاهرة أو الخفية، في الحدود التي وضعت لهذا المصطلح قديما وحديثا في الفلسفة والنظريات النفسية والنقد الأدبي. فقد ادعى أفلاطون أن الفن تشويه للواقع وتزييف له. وتطلع، انسجاما مع فلسفته المثالية، إلى أن يكون الفن محاكاة لمثل الأشياء لا محاكاة لظلالها.

وهذا ما يقصر عن بلوغه الفنان، في تصوره، بل إنه لا يبلغ مرتبة الإبداع، لأنه لا يُوجِد شيئا في الواقع. وإنما غاية ما يبلغه محاكاة تجليات الأشياء وظلال المثل و«الحقائق».

وتصور الفيلسوف الألماني «هيجل» الفن أمثلة للحسي الواقعي، وارتفاعا بالطبيعة إلى مستوى الروح، وانتقالا من العارض الظرفي إلى المطلق الكلي.

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص٢٧.

«فالفن يرد الواقعي إلى المثالية، ويرتفع به إلى الروحانية، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورها العقلي تتحول إلى مثال»[1].

إن تصور هيجل يشبه إلى حد ما التصور الأفلاطوني. ذلك أنه يرى انتماء الفن إلى عالم الروح، لتعبيره عن المشاعر الباطنة. ويرفض بذلك الفكرة الأرسطية الشائعة،التي تقضي أن الفن محاكاة للطبيعة، أو استنساخ بارع لأشيائها.

إن الفنان، في نظره، لا يستطيع أن يكشف براعته ومهارته عن طريق محاكاة الصنائع القائمة في الطبيعة وتمثيلها، لأنه مهما أبدع تقليدا لن يبلغ درجة الإيجاد والصنع. كما أن الانشغال بإبراز مهارة المحاكاة وبراعة التقليد يترتب عليه إقصاء قيمة الفن الموضوعية متمثلة في محتواه المنبثق عن الروح. وإن الافتقار إلى الروحية يسلب صفة الكمال عن كل تمثيل للطبيعة وأشيائها ويسمه بالقصور والنقص.

ولا يرى هيجل بأسا في أن تمثل الطبيعة مجالا يقتبس منه الفن أشكاله للتعبير عن مضمونه الروحي دون أن تغدو المحاكاة أو استنساخ الوجود الخارجي هدفا،لأنه لا يلزم عن هذا إلا إرضاء الذاكرة. أما تحرير الفن من التقليد والارتفاع به من مستوى الطبيعة والحس والواقع إلى مستوى الروح فينشأ عنه إرضاء النفس. يقول هيجل تأكيدا لما سبق: «حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثل هدف الفن، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلا فإنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني. وهذا معناه حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير عن الجمال (...) ومن يقل، بصورة مجردة، إن العمل الفني ملزم بأن يحاكي الطبيعة يظهر بمظهر من يريد أن يفرض على نشاط الفنان حدودا تحظر عليه الإبداع والخلق بملء معنى الكلمة. والحال أن الفنان حتى لو حاكى كما رأينا

---

١ – نفسه، ص١٠٩.

الطبيعة بأكبر قدر من الدقة، لما استطاع سبيلا إلى الحصول على صورة طبق الأصل للنموذج»[1].

نستطيع، إذن، أن نقر ابتداء أن التصور الغربي لماهية الفن ليس نسقا مؤسسا على الوحدة والتجانس والاتفاق. ولئن شاع وذاع أن للغرب فلسفة في الفن، وتوهم المتوهمون أنهم أوقعوا في شأنها اتفاقا وإجماعا، فإن البين من أقوالهم في المسألة، أنها تصورات شتى، وأنها قائمة على التعدد والتباين، بل على الإبطال والنفي أحيانا. وآية ذلك ومثله ما ظهر قبل في مفهوم الفن عند هيجل، وموقفه من نظرية المحاكاة التي قال بها أرسطو قديما وتبناها بعده من أهل الفن والأدب خلق كثير.

بل إن هيجل يذهب قبل هذا مذهبا أبعد، حين يرفض أن يحاط الفن بسياج نظري أو تصور تقعيدي، فهو يلح على أن يكون العمل الفني حيا و«ألا تتسلط عليه تجريدات من أشباه القانون والحق والمبدأ العام، وألا تكون العمومية التي يعبر عنها غريبة عن القلب، عن الشعور والعاطفة، وأن توجد الصورة في المخيلة في شكل عيني»[2].ولقد هيمن سلطان التقعيد والتجريد على الفن. فصار موضوعا للنظر والفكر والتصورات العامة والمفاهيم المجردة عندما فقد شرط الحياة، وتخلى عن وظيفة تلبية حاجات الروح التي كان يقوم بها عند شعوب أخرى في الأزمنة الخالية.

إن التحرر من قيود التحديد والزمن (أو الآنية) والحس والتحليق في عالم نسجت صروحه في الخيال، قوة يصطلح عليها «شوبنهور» بالعبقرية. ويرى أن الفن نتاج لها. إنها «القوة الخاصة التي تمكن حائزها من أن يتناسى اهتماماته ورغباته أو يتجاوزها ويذهب على نحو تام إلى ما وراء المحدد

---

١ – هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص ٣٨ ص٤٢.

٢ – نفسه، ص ٢٥

والوقتي والحسي، ومن ثم يكون حرا في خلق عالم ما في الخيال...»[1].

بين شوبنهور وبين هيجل، إذن، ما يشبه الاتفاق في أن يتفلت الفن من قيد الواقع، وأن يسبح ضد تياره أو يحلق خارج أسواره، فلا يبقى متعلقا بأهدابه تعلق أرسطو وأتباعه في قولهم بوجوب محاكاته للطبيعة واستنساخه لأشيائها.

ولأهل النظر النفسي، في مفهوم الفن وحقيقة الإبداع، أقوال ينتهي المتأمل فيها إلى تقرير الدعوى القائلة باستحالة الإجماع على وحدة الحد، وأن المقال في الفن محكوم بالأهواء النظرية والمقدمات الفلسفية والاعتقادية التي يصدر عنها كل قائل.

ومن ذلك مزاعم «فرويد» وأتباعه في نظرية التحليل النفسي، وادعاؤهم أن الفن أداة تسام وتصعيد، أي «إن الدافع الجنسي يتم إعلاؤه عند كبته وصراعه مع جملةٍ الضوابط والضغوط الاجتماعية»[2].

الإبداع كالأحلام عند هؤلاء ليس إلا مجالا للتنفيس عن الرغبة الجنسية المكظومة في مستودع «الهو» والمصادرة اجتماعيا من قبل سلطان «الأنا الأعلى». ولأن الرغبة في زعم فرويد مع كبتها لا تموت، فإنها أبدا تتحين الفرص للظهور والانكشاف والتحرر والتحقق، ويكون الإبداع إلى ذلك سبيلا ودليلا.

إن نظرة فرويد ومن حدا حدوه، بناء على ما تقدم، تتسم بالسلبية. ذلك أن تصوره أبعد ما يكون عن تكريم الإنسان واحترامه. إنه تصور يتهم «الشخصية» ابتداء بالعقد والأمراض. ويرى أن أزمة الإحباط التي تكابدها شخصية الفنان في مستوى الواقع ينشأ عنها إعلاء وتفريغ

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص ١١٦

٢ - ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ص٢١

في مستوى الفن. بهذه النظرة السلبية ذاتها اتسمت نظرة اللاشارب ELLA sharpe إلى الإبداع. فعدته إعلاء لنزاعات الجنس والعدوان ابتغاء ضبطها والسيطرة عليها. وانتهى ألفرد أدلر إلى السلبية نفسها في زعمه أن الفن تعويض عن عقدة الشعور بالنقص أو الشعور بالدونية. واختلف «يونج»، وهو زعيم مدرسة علم النفس التحليلي،عن أستاذه فرويد، فادعى أن الإبداع نتاج اللاشعور الجمعي عن طريق الحدس والإسقاط: الحدس بوصفه وسيلة فطرية للاطلاع على محتوى اللاشعور الجمعي، والإسقاط باعتباره وسيلة لتحويل هذا اللاشعور إلى إبداع.

ولئن كان أنصار التحليل النفسي قد أقاموا بنيان تصورهم للفن على أساس قوامه العقدي للإنسان، وكان أنصار النظرية السلوكية قد ألغوا الإنسان نفسه في نظرهم للإبداع على أساس المثير والاستجابة، فإن دعاة المذهب النفسي الإنساني أو السيكولوجية الشخصانية، وفي مقدمتهم جولد شتاين وفروم وماسلو وروجرز، سعوا إلى دحض الموقفين الأولين بغية إعادة الاعتبار للإنسان، وتقرير احترامه. من أجل ذلك عرفوا الإبداع بكونه تحقيقا للذات. فالإنجازات الثقافية المختلفة التي يحققها الإنسان لا تصدر عن القلق وليست مظاهر للرغبة في تجنب القلق أو خفضه كما ترى الاتجاهات التحليلية التي تبحث عن العمليات اللاشعورية المختلفة وراء الإبداع والتي يكون هدفها هو خفض التوتر الناشئ عن إلحاح هذه الرغبات الجنسية المكبوتة. بل إن هذه الانجازات الثقافية – في رأي جولد شتاين – ما هي إلا تعبير عن قدرة الإنسان على الإبداع وميله إلى تحقيق ذاته من خلال فعل الإبداع نفسه. على أن ميل الإنسان إلى تحقيق ذاته قد يجعله يدخل في صراع مع بيئته، وهذا الصراع عادة ما يصحبه صدام وشعور بالقلق(...) إلا أن تحمل هذا القلق الناتج عن الصدام مع البيئة – وهو يختلف في جوهره عن القلق العصابي عند فرويد – يعد علامة

من علامات الشجاعة التي تميز المبدعين وهو قلق ضروري ولازم لمن يريد تحقيق ذاته»[1].

هذه العبارة التي ختم بها حسن أحمد عيسى حديثه عن الإبداع وعلاقته بتحقيق الذات في السيكولوجية الشخصانية، تبدو مخالفة لحديث ألكسندر روشكا عن المسألة نفسها في النظرية النفسية نفسها. إذ تحقيق الذات في نظر «ماسلو» مؤشر على الصحة لا المرض وهو، في رأي روجرز، تعبير مليء بالإنسانية، وعند فروم اتحاد مع العالم ومع الذات بما يحقق تمام الانسجام بين عقل المبدع وعاطفته ويفضي إلى إسعاده. إن الإبداع بالنسبة لهؤلاء هو «عملية من العلاقة بين الفرد السليم والوسط المشجع المناسب (...) وخلافا لفرويد الذي يرى مصدر الدافع في الصراع، أو فيما هو نفسي مرضي، فإن الاتجاه الإنساني يرى هذا المصدر في الصحة الإنسانية السليمة، حيث ينفي المفهوم الفرويدي حول طبيعة الإنسان المضادة للمجتمع، أي التنافر بين الشخص والمجتمع»[2].

وعليه، لا أقر حسن أحمد عيسى في أن يكون القلق، بما هو صراع مع المحيط، شرطا ضروريا ولازما لتحقيق الذات عند نظّار السيكولوجية الشخصانية. ذلك أن القلق أو الصراع مع الآخر حين يصير مبدأ لا يكون علامة صحة وسلامة. بل إن احترام الإنسان عند القائلين به، قد يغدو مجرد شعار خداع أو دعوى باطلة.

وفي مجال نظري آخر، تزعم المادية الجدلية، استنادا إلى مفرداتها التصورية وأهوائها الاعتقادية، أن الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي أو البنية الفوقية بوصفها انعكاسا للوجود الاجتماعي وكشفا للواقع ولصراع الطبقات. هذا التصور نفسه، الذي تقع أصوله في دعاوى ماركس وإنجلز،

---

١ - حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، ص٧٧.

٢ - ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ص ٢٣.

لا يتأسس على قاعدة احترام الإنسان، لأنه لا ينظر إلا إلى أداتيته في المجتمع، وإلى كونه طاحونة أو رحى يلزم أن تتحرك أبدا، وتعمل مطلقا للآخر آلة بلا مشاعر وجسدا أو مادة لا اعتبار للحياة فيها ولا اعتداد بالروح.

دعاة هذا المذهب الفلسفي «آلوا على أنفسهم أن يجردوا الإنسان (...) من كل خصائصه وطبائعه الإنسانية العليا، وألا يتركوه إلا دابة رعناء ترتع بين الأنعام...»[1]. ولقد أثبت الواقع نفسه سقوط دعاوى المادية الجدلية وقيامها على الوهم.

وابتداء من منتصف القرن التاسع عشر، زعمت «الحداثة الأدبية» أن الأثر الأدبي (أو الفني) «لا غاية له خارج نفسه»[2]. معنى ذلك أنها تنكرت للاعتبارات الواقعة خارج البنية النصية للأثر الفني، وتوهمت أن الفن لا يكتسب حقيقته إلا إذا تحرر من النظرة الأداتية للغة، واعتنق الدعوى القائلة بغائيتها.

لقد زعم بودلير أن «لا غاية للشعر سوى نفسه، ولا يمكن أن تكون له غاية أخرى. فلا قصيدة عظيمة رفيعة خليقة بأن تدعى بهذا الاسم إلا تلك المنظومة للذة النظم فقط (...) فلا تعود اللغة وسيلة للتعبير بل تصبح غاية بنفسها»[3].

وبمثل هذا التصور القاصر لحقيقة الفن تعلق الشكلانيون وكل من اعتنق المقدمات اللسانية السوسيرية مرجعا ومذهبا. لذلك ذهبوا إلى أن الأدب «ظاهرة لغوية سيميولوجية»[4]. وكذلك عرف جونانثان كللر، وهو ناقد

---

١ – رمضان سعيد البوطي، نقض أوهام المادية الجدلية، ص ٢٨٣.

٢ – ايمانويل فريس وبرنارموراليس، قضايا أدبية عامة، أفاق جديدة في نظرية الأدب، ص٩٩.

٣ – نفسه، ص ١٠٠.

٤ – محمد عزان، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، (كتاب مثبت على موقع اتحاد الكتاب العرب على الانترنيت).

معاصر، «الأدب في نهاية القرن العشرين، باعتباره تكاملا لغويا بالدرجة الأولى: «إن الأدب لغة تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة»[1].

إن الحداثة الأدبية نفسها، بناء على ما تقدم، لا تقيم تصوراتها على قاعدة احترام الإنسان. ذلك أن أهلها من البنيويين شيدوا نظرياتهم على مقولة «النص». فنظروا إليه باعتباره نسقا منفصلا ومستقلا عن قائله. فحوى هذه الصيحات النظرية إعلان موت المؤلف والرهان على ولادة النص، ليتحقق بذلك إعدام المتكلم، بوصفه مؤشرا على الواقع الحي وعلى الإنسان الزمني بأحواله المعلومة والمجهولة وظروفه الزمنية ومقامات خطاباته.

لا يجوز بحال القول بانفصال النص عن قائله. إنه ثاو فيه ومتصل به، ولا تستقل إلا علامات الكلام ورموزه عبر وسيطي النطق والكتابة.

إن المتكلم «المقداري» هو اللغة، وهو النص، وهو الكلام، ولا وجود لهذه الكلمات والمعاني في انفصال عنه. يثوي المتكلم في لغته، ويستتر الفنان في تفاصيل إبداعه. إنه متلبس بأدبه ولو عُرِّيَ عنه، حاضر في لغته ولو غُيِّب عنها واغتصبت منه.

اغتيال المؤلف، إذن، والقول بموته والاقتصار على النص وبنيته اللغوية أوهام تفضي إلى تعذر بناء تأويل أو تلق حقيقي له. يؤكد هذا قول المفكر المغربي أحمد العلوي:» ولما كان الكلام لا يكون إلا إذا كان مذكورا، فإنه لا يكون إن كان منفصلا على الذاكر.ولما كان لا يكون إن كان منفصلا عن الذاكر، فإن كل كلام مفسر أو مؤول من جهة تعتقد انفصال النص عن القائل لا يكون، ويكون هذا المؤول مؤولا لما لا يكون أي للأوهام»[2].

---

١ – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٣٢١.

٢ – أحمد العلوي، دروس استعمال الروس (١٩٩٣).

إن النظر الحداثي إلى الشعر من حيث هو غاية في ذاته دفع أصحابه إلى الزعم ببطلان دعاوى «الواقعية» و«الالتزام» التي تأسس عليها تصور الشعر في الإيديولوجية القومية الاشتراكية (اليسارية)، فكأن الشعر، من هذه الزاوية، «ليس له رسالة إلا ذاته، أي ليس له مضمون سياسي اجتماعي دعائي، وهذا ما يصرح به يوسف الخال «مجرد أن يكون الشاعر صاحب رسالة ينفي عنه كونه شاعرا.

وما درج عليه هذه الأيام بتأثير النزعة اليسارية، أو ما يسمى بالواقعية الاشتراكية، أو ما يطلق عليه أنه التزام، ليس سوى تأثر مضر بالفن ومشوه لحقيقته، ونحن في طليعة الصامدين في وجه هذه الموجة»[1].

هذا النص يقرر الحقيقة التي سلف ذكرها، والتي تقضي بأن القائلين في حقيقة الفن (الأدب - الشعر...) من الغرب، ومن ركنوا إليهم من العرب واتبعوا سننهم، لا تنفصل أقوالهم عن مقدمات اعتقاداتهم. وإنما وقعوا في ما وقعوا فيه من عراك نظري بسبب تضارب معتقداتهم وتفرقهم شيعا وطوائف. فلزم عن ذلك أن صارت كل طائفة بما زعمت معجبة. وانتهى الأمر إلى أن من ينظر إلى هستيريا الإلغاء النظري بعين الحكمة والعقل ينتهي إلى الحكم بتعدد الحدود التصورية التي وضعت للفن (الأدب والشعر)، وقصورها عن الوصل بين الأبعاد التي بها يبلغ الإنسان درجة التكريم التي شرفه الله بها فطرة وخلقا.

والظاهر أن ما نص عليه يوسف الخال يشبه ما نص عليه بودلير كأنه نقله عنه أو نسخه منه، وتخصيصا في فصل الشعر عن أداتيته، ونزعه عن رساليته، والقول بسلبية وصله بغاية خارج ذاته. إلا أن عبد الرحمن عبد السلام محمود يرى أن ما تدعيه الحداثة الأدبية عند طائفة «شعر»، وضمنهم يوسف الخال، لا يجاوز حيز الشعار. إذ الرسالية بينة، وإن

---

١ - عبد الرحمن عبد السلام محمود، وعي الشعر، قراءة تأملية في اللغة والمصطلح النقدي، ص١١٨.

أخفوها، فيما يبدعون. وسيأتي مقام التفصيل في المسألة لاحقا.

وعودا إلى ما سبق، يستوقفنا الموقف النقدي المتميز للناقد عبد العزيز حمودة في كتابه «الخروج من التيه»، وفحواه أن النقد العربي في القرن العشرين بلغ ذروة التيه «تحت رعاية غول «النظرية» «Theory» الذي انتهى في النهاية إلى ابتلاع كل شيء المؤلف، والنص وقصديته وسلطته في إحداث دلالة أو تحقيق معنى»[1].

إن كل المذاهب النقدية الغربية، في نظره، ألغت سلطة النص الأدبي، سواء تلك التي سبقت الحداثة (الشكلانية الروسية والنقد الجديد)، أو تلك التي أنتجتها الحداثة (البنيوية) أو تلك التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة (نظريات التلقي واستراتيجيات التفكيك)، أو تلك التي كانت تجاوزا لنظريات ما بعد الحداثة وانقلابا عليها (النقد النسوي والتاريخية الجديدة والمادية الثقافية والنقد الثقافي في نهاية القرن العشرين).

ما معنى إلغاء سلطة النص ونفيه عند هؤلاء جميعا؟ معناه الإساءة إلى وظيفة الأدب «سواء كان ذلك حرمان النص من قدرته على تحقيق دلالة أو معنى، كما فعلت اتجاهات التلقي واستراتيجيات التفكيك ما بعد الحداثي، أو المبالغة غير المقبولة في دور الأدب ووظيفته، وهو ما تفعله بعض المعالجات الماركسية والماركسية الجديدة والمادية الثقافية والنسوية، أو مجرد تجاهل معنى النص واعتباره أمرا مسلما به والتوقف عند آليات حدوث الدلالة بدلا من ماهيتها كما فعلت الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية»[2].

يتضح، إذن، أن نظريات النقد الغربي في حقيقة الفن أو ماهية الأدب لم يحكمها إجماع إلا على التجزيء، والهدم، وأنها قامت في تاريخها

---

١ - عبد العزيز حمودة، «الخروج من التيه» دراسة في سلطة النص الأدبي، ص٣٤٩.

٢ - نفسه، ص ٧٤.

الطويل - كغيرها من الأقوال الفلسفية- على التصادم النظري وعلى النفي والإبطال. إذ كلما بزغت نظرية لعنت أختها. إلا أن العراك النظري، وما يفضي إليه من هيمنة نظرية لا يترتب عليه إعدام التيارات المهزومة. ولكنه يحجبها مؤقتا «ويرغمها على الانسحاب من الميدان إلى حين»[١].

ولعل السر في تعدد التصورات، وغياب الإجماع على تأصيل نظري لمفهوم الفن، انطلاقُ أهل التنظير في الغرب من دعوى اعتبار اليقين وثنا أو دعامة للتضليل، وهذه من مزاعم كارل بوبر، واستنادهم إلى مقدمة ايجابية الأخطاء وفعاليتها التاريخية وعدم غرابتها، وهذه دعوى ميشال فوكو في كتابه «جينالوجيا المعرفة».

أما الفلسفة والبلاغة أو النقد العربيان، فقد كان لأهلهما في العهود الخالية أنظار في الفن الشعري وأقوال في حده وتعريفه. وكان لمن قبلهم من فلاسفة اليونان أثر في تصورهم للشعر وتأصيلهم له. وكانت المحاكاة الأرسطية أبرز ما استعاروه[٢]. ولم يكتف أهل البلاغة باستنساخ مفهوم الشعر عند أرسطو، ولكنهم انتهوا إلى تأصيل نظري فريد ومتميز تعديلا وإضافة وتجاوزا، وخصوصا ما وضعه عبد القاهر الجرجاني في

١ - سالم يفوت، فلسفة العلوم والعقلانية المعاصرة، ص ٥٩.

٢ - لماذا تأثر العقل العربي بالمحاكاة الأرسطية؟ يجيب عبد العزيز حمودة عن هذا السؤال في كتابه «المرايا المقعرة» بقوله : «العقل العربي كان أكثر استعداد لتقبل آراء أرسطو عن المحاكاة من استعداده لتقبل آراء أفلاطون لأسباب مختلفة أبرزها: أولا، لقد كان العقل العربي كما أشار نتون Netton (...) أميل إلى رفض الشك الأفلاطوني في عالم الحواس، وهو الشك الذي وضع الحقيقة عند نهاية السلم الصاعد في عالم المثل. ثانيا، إن أفلاطون حين يصل في نهاية المطاف إلى رفض الشعر ونفي الشاعر خارج جمهوريته الفاضلة، يقول إن الفن محاكاة للأشياء المحسوسة، وعالم الحس في سلمه يحتل أدنى مرتبة في الوجود، باعتبار الأشياء الموجودة في العالم الحسي محاكاة أو نسخا لا يعتد بها للحقائق المثالية العليا. أما أرسطو فلم يقل إن الشعر أو التراجيديا محاكاة للأشياء في صورتها الحسية، بل محاكاة لأفعال وسلوك. ومن ثم كان ذلك التوحد الأرسطي بين السلوك والشخصية. وقد صادف ذلك هوى لدى البلاغي العربي لأنه يخدم أغراض الشعر العربي وفي مقدمتها المديح والهجاء بالطبع» ص ٣٤٤.

«أسرارالبلاغة»، وما أنشأه حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء».

لقد تبنى الفارابي وابن سينا وابن رشد نظرية المحاكاة الأرسطية. وعلى أساسها عرفوا فن الشعر،وعدوها قاعدة جامعة بين كل أشكال الفن نحتا أو تمثيلا أو رسما،ورأوا أن مرجع الاختلاف بين الفنون أداة المحاكاة ووسيلته. «وذلك هو ما يدركه الفارابي عندما يفرق بين ما يسميه بالمحاكاة بفعل والمحاكاة بقول»[1]. ويندرج في النوع الأول النحت والتمثيل، ويحشر الشعر في النوع الثاني.

ووافق ابن سينا أبا نصر الفارابي في القول بقيام الشعر والنحت على المحاكاة، وخالفه بالإضافة في وسيلة المحاكاة وأداتها في الشعر.فرأى أنها «لا تكون في اللفظ أو في اللغة فقط، كما رأى الفارابي، وإنما تكون من قبل ثلاثة أشياء، هي الكلام، واللحن، والوزن»[2]. وبنحو هذا قال ابن رشد. غير أنه أكد أن الشعر العربي لا تجتمع له هذه الثلاثة. وإنما تكون المحاكاة فيه فقط باللفظ والوزن دون اللحن، ولا تتحقق الثلاثة مجتمعة إلا في أزجال أهل الأندلس وموشحاتهم.

وأجمع الفلاسفة الثلاثة على أن إسناد صفة الشعر لقول مشروط باجتماع المحاكاة والوزن واقترانهما فيه، وعلى أن الكلام لا يكون شعرا بالوزن وحده. وقد يرتفع بالمحاكاة وحدها دون الوزن إلى درجة القول الشعري دون أن يصير شعرا. وفي هذا خالف الفارابي ما درج عليه أهل زمانه، وتعارف عليه كثير من شعرائهم من تعليق الشعر بالوزن أو الإيقاع وعده وحده أساس وجوده وتحققه.

كما دلت أقوال الفلاسفة في ماهية الفن الشعري وحقيقته واستنادهم في ذلك إلى قاعدة المحاكاة، على وجوب اقتران الشعر (الفن) بالواقع

---

١ – الفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٧١.

٢ – نفسه، ص ٧٢.

وتعلقه به تعلق مشابهة لا مطابقة. وإنما وصف الفارابي الشعر بالكذب لأن علاقته بالواقع مؤسسة على المشابهة لا على المطابقة. ولذلك عرف ابن سينا المحاكاة بأنها «إيراد مثل الشيء وليس هو هو». إن المحاكاة بهذا المعنى تتجاوز دلالة التسجيل والاستنساخ والتقليد إلى معنى التمثيل والتصوير. وبهذا تنتفي عن الشعر صفة مطابقة الواقع أو نسخه. وتثبت له سمة تشكيله وإعادة صياغته «بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه فيضيف إليه حسنا أو قبحا أو قيمة من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع»[1].

هذه الدلالة التي يحملها مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة العرب تُسِرّ ردا ضمنيا على ما زعمه أفلاطون قبلهم، وما سيدعيه هيجل بعدهم من أن الفنان أو الشاعر لا يجاوز مستوى تقليد الطبيعة واستنساخ أشياء الواقع أو تسجيل ظلال «الحقائق» فيقف عند حدود النقل ولا يبلغ درجة الإبداع.

غير أن الثابت عند إيمانويل فريس وبرنار موراليس أن أفلاطون لم يبحث مفهوم التقليد بالرغم من أنه يجعل منه محور استدلاله، فقد انطلق من مبدأ مفاده أن التمثيل،مهما بلغت أمانته ودقته، هو بالضرورة أدنى من الأصل. وبذلك أهمل تماما قيمة الكشف التي يمكن أن تقدمها المحاكاة. أي طاقة التمثيل على تعريفنا بحقيقة الشيء لأنه يفرض على الفنان عددا من خصائص هذا الشيء وصفاته (الأشكال، الألوان، البناء، الخ...)»[2].

ولئن كان إيمانويل فريس وبرنارموراليس قد استلهما من مفهوم المحاكاة قيمة الكشف بغية الاستدلال على قصور النظرة الأفلاطونية إلى المفهوم

---

١ – نفسه، ص ٧٥.

٢ – إيمانويل فريس وبرنارموراليس، قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ص ١٠٩.

نفسه في عده نسخا أو تقليدا لظلال الحقائق، فإن فلاسفة العرب برهنوا بالبين الواضح من الأدلة على خلاف دلالة المطابقة التي تأول بها أفلاطون، ومن جاء بعده، مفهوم المحاكاة. يظهر ذلك في أن الفارابي فسرها بأنها إيهام «بشبيه الشيء». وبمعنى المشابهة نفسه قرنها ابن سينا كما تبين من قبل.

المحاكاة عند الفارابي، إذن، ترادف التشبيه، وهي كما تقول إلفت كمال الروبي، «ليست إلا تجسيدا أو تمثيلا لصورة العالم في مخيلة الشاعر(...)، إن الفن في تصور الفارابي يرتبط بالواقع بشكل يوازيه ولا يطابقه. ومن هنا جاء تركيزه على التشبيه بوصفه فعلا للمحاكاة في الشعر والرسم معا»[1]. وتتأكد مفارقة المحاكاة لمعنى النسخ والتقليد من أن ابن سينا جعلها مرادفة لمعنى التصوير، بما هو تشكيل جمالي قائم على الاستعارة والتشبيه.

وإذا كان الشعر عند الفارابي فعلا تخييليا مؤسسا على المحاكاة والتشبيه، من حيث إنها تشكيل لغوي يثوي خلفه قصد التأثير في المتلقي،إذا كان ذلك كذلك، فإن المحاكاة عند ابن سينا أخص من التخييل. إذ هي واحدة من أدواته ووسائله. أما المحاكاة عند ابن رشد، فليست كذلك، وإنما بينها وبين التشبيه والتخييل ترادف. ويقصد بها مفردات التصوير البلاغي كالتشبيه والاستعارة والكناية. يشير مصطلح التشبيه لديه أحيانا إلى «اللغة المستخدمة في الشعر بصفة عامة. وقد يعني مصطلح المحاكاة أو التخييل(...)، في أحيان أخرى، الاستخدام الحسي المؤثر للغة الشعرية في مقابل الاستخدام العلمي التجريدي المباشر للغة في البرهان(...) وقد يتسع مفهوم المحاكاة عنده بحيث يشمل الصياغة الشعرية كلها سواء كانت صورا مثل التشبيه والاستعارة أو غيرهما من الصياغات اللغوية الحسية التي

---

١ – إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٧٨.

تعتمد على الإيحاء والتأثير، من ذلك نوع من المحاكاة يقع بالتذكر»[1].

والحاصل مما تقدم أن فلاسفة العرب في تحديدهم لمفهوم الفن الشعري، لم يكن في مستطاعهم الاستغناء النظري عن الغرب اليوناني. وإنما استوردوا منه نظريته في المحاكاة، وتبنوها أصلا ثابتا للحكم بشعرية الأقوال، من غير إغفال للإيقاع أو الوزن بوصفه شرطا ضروريا ثانيا. إن تبنيهم لنظرية المحاكاة يفتح الإبداع الفني على الواقع، وفي الوقت نفسه يدعو إلى الاهتمام بصياغته الجمالية وبتشكيله اللغوي متمثلا في ألوان التصوير البلاغي وأشكاله التشبيهية والاستعارية وغيرها.ولا يقف الأمر عند هذا المستوى، بل يتعداه إلى استحضار بعد التلقي، باعتباره طرفا في التواصل، تركيزا على ما يحدثه الخطاب الفني من أثر لدى المتلقي.

البلاغي العربي ذاته لم يستطع أن يتخلص نظريا من النموذج الأرسطي في بيانه لحقيقة الفن الشعري وتحديده لدلالته. فاستعار منه، كالفيلسوف العربي، مفهوم المحاكاة، وجعله ركنا أساسيا من أركان الحد التصوري الذي صاغه للشعر.إلا أن استعارته لم تكن اتباعا محضا ولا نسخا صرفا للنموذج المستعار منه.

ولم يوظف مصطلح المحاكاة في النقد العربي إلا متأخرا. وكان المتداول ترجمة لمقابلها اليوناني مصطلح «التخييل» وهي ترجمة أفضت، كما يرى عبد العزيز حمودة في المرايا المقعرة، إلى نوع من الخلط الاصطلاحي،

---

١ – استدل ابن رشد بكثير من أشعار العرب على المحاكاة الحاصلة بالتذكر. من ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر

يذكرني طلوع الشمس صخرا   وأذكـره لكل غـروب شمس

وعلقت إلفت كمال الروبي على ما تقدم بقولها: «مثل هذا الفهم يعني أن المحاكاة عند ابن رشد تقوم على نوع من التداعي، فتنطبق على كل قول يفجره مشهد ما، أو ذكر اسم عزيز أو مكان يكون لكل منها ذكرياته العزيزة لدى الشاعر. الأمر الذي يدفعه إلى أن يصور انفعاله بأي من هذه الأشياء...» نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٨١-٨٢.

خصوصا وأن البلاغة العربية قديما وظفت مصطلح التخييل والمخيلة والخيال للدلالة على ما يخالف معنى المحاكاة. وهذا ما وقع لعبد القاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة». إذ عرف التخييل بأنه «ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[1]. وذكر في سياق آخر المصطلح نفسه مرادفا للمحاكاة. ودُونك قوله: «إن الصنعة إنما تمد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حين يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة بما أصله التقريب والتمثيل... وهنا يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصور ويعيد»[2]. كذلك وقع حازم القرطاجني في الخلط نفسه. إذ رادف في منهاجه بين المحاكاة والتخييل، وربط كالجرجاني بين التخييل والكذب في قوله: «... اشتد ولوع النفس بالتخييل، وصارت شديدة الانفعال حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها»[3].

إلا أننا قد ننتهي إلى رأي مخالف، إذا قارنا بين الرأي الأخير، الذي يستدل فيه صاحب «المرايا المقعرة» بكلمات من «أسرار البلاغة» للجرجاني ومن «منهاج البلغاء» للقرطاجني، وبين حقيقة المحاكاة كما تصورها الفلاسفة وكشفتها إلفت كمال الروبي بأنها لا تعني نقل الواقع كما هو وعكسه على سبيل الحقيقة والتسجيل، وإنما المراد بها الإيهام بشبيه الواقع. والإيهام بالشبيه أو المثيل تصوير وتخييل، وباصطلاح الجرجاني «تقريب وتمثيل».

وعليه، لا أميل إلى القول بوقوع حازم ولا الجرجاني قبله في خلط

---

١ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٢٣٩.

٢ - نفسه،ص ٢٣٦-٢٣٧ / للمزيد من التفصيل راجع المرايا المقعرة ص ٣٣٨-٣٣٩.

٣ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١١٦ / للمزيد من التفصيل راجع المرايا المقعرة، ص ٣٤٠. ولأبي علي بن سينا كلام مماثل يحيل عليه القرطاجني في كتابه ونصه: «...ربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»، منهاج البلغاء، ص ٨٦.

اصطلاحي بين المحاكاة والتخييل. إذ هما وجهان لدلالة واحدة. ألا ترى أن الإبداع والزيادة والاختراع والإعادة والاتساع، وغير ذلك من الدوال التي ساقها الجرجاني، مؤشرات على التخييل ودلائل على انتفاء مباينته للمحاكاة؟! إذ ليس في النسخ والتقليد اتساع ولا إبداع، وليس في المطابقة والتسجيل تقريب ولا تمثيل. وإنما يكون ذلك في المشابهة والتخييل. وهو المعنى الذي فسر به مصطلح المحاكاة. فليس بين المصطلحين، إذن شنآن ولا تصادم.

أما الترادف بين الكذب والتخييل في تصور القرطاجني، والذي يفصح عنه قوله «ربما تركت التصديق للتخييل»، فأشبه ما يكون، فيما يبدو لي،بذلك الذي سلف ذكره عند أبي نصر الفارابي حين أطلق صفة الكذب على كل قول شعري ونفاها عن كل قول برهاني لثبوت شرط مطابقة الواقع في هذا وانتفائه في ذلك.

بل إن عبد العزيز حمودة في سياق آخر من مراياه ينفي، بمفهوم كلامه لا بمنطوقه، أن يكون الجرجاني قد وقع في خلط اصطلاحي بين المحاكاة والتخييل. وذلك حينما يؤكد تحويره للمحاكاة الأرسطية وتحويلها إلى نظرية إبداع. فإذا كانت المحاكاة الأرسطية مؤسسة على «المبالغة إيجابا أو سلبا» في وصفها النبيل أكثر نبلا والخسيس أكثر خسة، فإن المحاكاة الجرجانية تهدف إلى «إيجاد الشيء حيث لا يوجد». هذه العبارة التي وصف بها عبد العزيز حمودة محاكاة الجرجاني تشبه إلى حد المرادفة جزءا من تعريف صاحب الأسرار للخيال الشعري. وذلك قوله:» ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا». وقد تقدم عرضه.

كما أن فعل المبالغة عينه الذي تتأسس عليه المحاكاة الأرسطية يخرجها من الصدق إلى الكذب ومن الحقيقة إلى الإيهام والتخييل. لأن الزيادة في نبل النبيل رفعا من قدره، أو الزيادة في خسة الخسيس تنقيصا من شأنه، يعد

تغييرا ﻓﻲ الواقع وتشويها موجبا لتبدد حقيقته ﻓﻲ مستوى اللغة وتحولها إلى خيال أو وهم. يقول عبد العزيز حمودة: «لم يكن غريبا أن يُحَوِّر الجرجاني كثيرا ﻓﻲ مفهوم المحاكاة التي تهدف إلى تصوير النبيل أكثر نبلا، والجميل أكثر جمالا، والقبيح أكثر قبحا، إلى «إكساب الدني رفعة، والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويطأ قدر ذي العزة المنيف، ويخدش وجه الجمال و يتخونه» أي إلى إيجاد الشيء حيث لا يوجد. لقد تحولت المحاكاة عند عبد القاهر إلى نظرية إبداع متكاملة»[1].

المحاكاة بالمعنى الأرسطي لا تقوم على قاعدة احترام الإنسان لأنها تروم التأثير ﻓﻲ المتلقي، وتتخذ ذلك هدفا من غير اعتبار لمشروعية سبله ووسائله. فلا قيمة لصدق الأسباب وتعري الحقائق عن التزييف. أما الرسالة التي من ثوابتها تكريم الإنسان فتدعو، حتى ﻓﻲ مجال الفن والأدب إلى مشروعية الوسائل والأسباب ومشروعية المقاصد والغايات، لأن الغاية ﻓﻲ مشروعها لا تبرر الوسيلة. ولذلك، أثنى عمر بن الخطاب خيرا على الشاعر زهير بن أبي سلمى بقوله : «كان لا يعاضل ﻓﻲ الكلام ولا يتبع وحشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»، إذ لم يكن يطري بالزيادة ﻓﻲ نبل النبيل أو جمال الجميل نأيا عن الواقع وعدولا عن الصدق.

إن التحديد النظري للفن الشعري ﻓﻲ النقد العربي بلغ درجة النضج وانتهى إلى مستوى الاكتمال مع البلاغي العربي حازم القرطاجني. ذلك أنه بنى تعريفه للشعر جمعا وتأليفا بين الحد الشكلي الذي وضعه قدامة بن جعفر وبين نظرية النظم الجرجانية ونظرية المحاكاة الأرسطية. يتضح ذلك جليا ﻓﻲ قوله: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة

---

١ – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٣٤٧.

مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته،أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1].

بهذه الكلمات،إذن،يكون القرطاجني قد قدم «أكثر التعريفات شمولا وتفصيلا للشعر في تاريخ البلاغة العربية (...) ولهذا لم يكن غريبا أن يبدأ تعريفه بمفردات قدامة بن جعفر نفسها التي عرف بها الشعر من قبل، أو يتوقف قرب نهاية التعريف عند «حسن تأليف الكلام» الذي يضع تعريفه للشعر في قلب نظرية النظم عند الجرجاني. من هنا تجيء أصالة تعريفه. وفي الوقت نفسه، فإن مفهومه عن المحاكاة ووظيفتها يضعه بالقدر نفسه، في قلب التعريف الأرسطي حينما يحدد الغاية من المحاكاة الشعرية على أنها تحبيب ما قصد تحبيبه إلى النفس وتنفيرها مما قصد تكريهها له»[2].

على الرغم، إذن، من التقدم الزمني لتعريف حازم للشعر قياسا إلى التعاريف الحداثية وما قبلها وما بعدها في الغرب، وعلى الرغم من كونه مؤسسا على الجمع والتأليف لا على الاختراع والإبداع، فإن فرادته تصدر من طابعه الشمولي، وتميزه يكمن في خلوه من قصور النظر، وتنزهه عن التجزيء. إنه يصل الفن الشعري بالواقع عبر قناة المحاكاة، ويصله بالمتلقي عبر وظيفتها، ويقيم بنيانه على قاعدة اللغة احتراما لضوابط الإيقاع قافية ووزنا، وانضباطا لثوابت النظم أو هيئة تأليف الكلام.

هكذا ننتهي إلى أن أقوال السلف والخلف عربا وغربا في مفهوم الفن أو حقيقة الأدب تتراوح بين التطرف إلى الأشكال اللغوية أو المؤسّسات النسقية للأثر الفني وبين الانزياح عنها انفلاتا منها إلى الواقع الفردي

---

١ – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧١.

٢ – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٣٥٠-٣٥١

الذي يمجد الذات أو الواقع الاجتماعي القائم على صهر الإنسان وتبديده في رحاه، وبين تيه الحداثة هدما لكل بناء، وعصفا بكل أصيل، وتفكيكا لكل نسيج، وتدنيسا لكل مقدس.كما نخلص إلى أن التحديد النظري للمفهوم قد انطبع عند طوائف من أهل النظر الفلسفي والنقدي بطابع التجزيء، وقصر عن الإحاطة والشمول وقام على الاستعارة النظرية و الاتباع لا على مقدمة الاستغناء النظري قصدا للأصالة والتميز والإبداع.

ولنا أن نتطرق الآن إلى مسألة الجمال الفني، بحثا في العلاقة بين الفن والجمال، وفي العناصر التي تتحقق بها جمالية الفن، والكيفية التي عالج بها أهل الفلاسفة والنقاد قديما وحديثا ثنائية الشكل والمضمون أو قضيه اللفظ والمعنى.

٢,٢ - الجمال الفني :

يقيم صالح أحمد الشامي، في كتابه «الظاهرة الجمالية في الإسلام»، فصلا بين الفن والجمال. فليس الفن لديه معادلا للجمال. وليس بينهما تلازم يقضي بتعلق هذا أبدا بذاك، أو ترتبه دوما عليه، لأن الفن لا يختص بتصوير الجمال مطلقا. ولكنه قد يصور القبح أحيانا. إلا أن كثيرا ،في نظره،خلطوا بين المصطلحين، فتحدثوا عن الفن باسم الجمال. بل إن من الفلاسفة، أمثال هيجل، من قصر «علم الجمال» على الفن وخصصه به. ومذهب الشامي أن الجمال غاية من غايات الفن يصيبها أحيانا ويخطئها أحيانا أخرى. ولا يصح بحال تخصيص الجمال بالفن. إذ إن له غير هذا مجالا يلحقه ويستوعبه، ومن ذلك الطبيعة والإنسان. ويمثل جون ديوي،في رأيه، أحد الفلاسفة الذين فصلوا بين الفن والجمال. يتجلى ذلك في كونه وصل الأول بمستوى الإنتاج والإبداع، وقرن الثاني بمستوى التلقي والاستمتاع.

وأرى أن هذا القول يسر قولا آخر فحواه أن الجمال الفني أثر يجده المتلقي

ويشعر به، وليس صفة ملاصقة للإبداع الفني ومتمكنة فيه. وهو أمر يجر إلى إشكال فلسفي سبق طرقه. واختلفت أقوال أهل النظر فصلا في شأنه. ذلك هو إشكال الجمال بين كونه منبثقا من خصائص الأثر أو الموضوع وبين كونه شعورا طارئا على الذات تلقيا وتأثرا. والبين من الأساس الذي تبناه جون ديوي للفصل بين الفن والجمال أن نسبة الجمال إلى الذات لا إلى الموضوع يمثل عنده أرجح القولين وأقوى المذهبين.

لا ترادف، إذن، بين الفن والجمال. ولا يلزم عن كل فن أن يكون جميلا. ولا يكون كل جميل فنا على سبيل الضرورة والإلزام.هذا الموقف انتهى إليه فلاسفة وأدباء، فالشاعر الإيطالي مارينتي Marinetti أقر انفصال الجمال عن الفن ومفارقته له. ونفى أن تكون للجميل علاقة بالفن. وقد بين شاكر عبد الحميد ،في كتابه« التفضيل الجمالي»،دعوى الانفصال والمفارقة انطلاقا مما كتبه الروائي الفرنسي إيميل زولا من «روايات يفوح العطن والفساد في كل جوانبها، ومع ذلك اجتلبت مكانة «جمالية» فريدة في تاريخ الأدب»[1]. بل إن من الفلاسفة من ذهب إلى حد القول بتمازج الجمال والقبح وتداخلهما واستحالة المباعدة بينهما، وإن القبح متمكن حيث تمكن الجمال. وممن زعم ذلك الفيلسوف كولنجوود. وادعاه أيضا رزنكرانز Rozenkranz كما يظهر من عنوان كتابه «جماليات القبيح».

صحيح أنه لا يصح الجزم بإطلاقية الجمال في الفن، لأن بشرية الإبداع أو الفن مقتضية لنسبيته ونسبية ما ينشأ عنه لدى المتلقي من آثار جميلة أو قبيحة. إلا أن ما لا يصح هو تبدد قيم الخير وانهيار مكارم الأخلاق عند من يعتلون منابر الحكم بالجمال أو القبح، وينصبون أنفسهم قضاة على كل إبداع أو فن. إذ لا يتأتى لمتلق، مهما كانت درجة تلقيه ومستوى إدراكه، أن يقاضي أثرا فنيا شعرا كان أو رواية أو مسرحا، فيدعي

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص٢٢.

مشروعية حكمه بجماله وهو قبيح أو بقبحه وهو جميل إذا اختلت في ذاته معايير الحكم بالجمال والقبح، وأولها و آكدها صفاء النفس المتلقية وخلوها من زيغ الاعتقاد والسلوك وتمثلها لقيم الخير والجمال والإيجاب.

لأجل ذلك، أقول إنه يلزم، بناء على المبدأ المتقدم، إعادة مقاضاة كثير من الآثار الفنية التي حكم لها ظلما بالجمال وهي مصدر للعطن والفساد، أو حكم عليها افتراء بالقبح لأنها على غير أهواء «القضاة الحاكمين»، ولأنها مناقضة لعقائدهم وما يشتهون. ولقد كان شاكر عبد الحميد سديد الموقف لما وضع بين مزدوجتين الكلمة المنسوبة إلى الجمال، والتي يحلو لبعض «قضاة» الأدب أن ينعتوا بها روايات إيميل زولا على عطنها وفسادها. ولعل في مزدوجتيه تحفظا واحترازا من الحكم لقبيح بالجمال.

١,٢,٢ - **الأثر الجمالي للفن:**

ليست العلاقة، بين الفن والجمال، تبعا لمذهب جون ديوي وأشباهه، علاقة ترادف. وإنما هي علاقة تأثير وإفضاء. الأول يؤثر في المتلقي ويفضي إلى الثاني أثرا فيه.إن الفن، على حد تعبير شاكر عبد الحميد، يرتبط «بالمكون الجمالي Aesthetic أكثر من ارتباطه بالجمال بالمعنى الحسي فقط. و«المكون الجمالي» هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجميلة عامة أو نتلقاها، فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة والتي غالبا ما تكون سارة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة مثل الشعور بالاكتشاف والتأمل والفهم، والتغيير المعرفي، والدهشة، والاهتمام والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع، والتخيل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه، وما شابه ذلك من انفعالات»[١].

هذا النص يقرر أمرا أساسا هو أن الأثر الجمالي الذي يفضي إليه الأثر

---

١ - نفسه، ص٢٨.

الفني يقوم بنيانه وتتشكل أركانه على أصل التكامل بين الانفعالي والمعرفي. فإذا كان الشعور بالمتعة أو السرور يمثل أثرا جماليا انفعاليا، فإن الشعور بالاكتشاف أو نحو ذلك يمثل أثرا جماليا معرفيا. وعليه،فإن الآثار الجمالية لا تقف عند حدود التعلق بالانفعال، ولكنها تقترن أيضا بالمعرفة والعقل.

إلا أن من أهل النظر الفلسفي من لم يخلص إلى القول بتوحد الانفعالي والمعرفي في الأثر الجمالي للفن. وقصارى ما انتهى إليه التطرف إلى جهة دون أخرى ومن هؤلاء كانط وهيجل.

نص الأول في الخصيصة الرابعة من خصائص الحكم الجمالي على وجوب التحرر من مفاهيم العقل في إدراك الجمال. وكما نفى صلة الفن بالأخلاق نفى صلته بالعقل. ونفى أيضا أن يقع الحكم الجمالي «كالحكم التأملي» خارج عالم الشعور. إنه يقول،إذن،بذاتية الأحكام الجمالية، وتفلت الذوق الجمالي من سلطة مفاهيم العقل. يتأكد هذا كذلك من الفكرة التي صرح بها في كتابه «نقد الحكم» في أولى خصائص الحكم الجمالي.وهي تنص على أن حكم الذوق ليس حكما معرفيا ولا حكما منطقيا، وإنما هو حكم جمالي يقترن بالذات والخيال والوجدان، ويرتبط بالشعور بالمتعة والألم. ويتكرر فحوى هذه الدعوى، فيتقرر، في الخصيصة الثالثة حيث يرى أن «حكم الذوق (حول الجميل) موجود لدى كل فرد، وهو حكم لا يرتبط بأي مفاهيم عقلية، وكل ما يسر دون تصور عقلي يكون سارا»[1].

أما هيجل فلا يعتد، خلافا لسالفه، بالانفعال أساسا. ويرى انحسار فائدة الذوق في التقييم السطحي للأثر الفني، وأن الاكتفاء به، أي الذوق،في الحكم يحول دون الولوج إلى باطن الإبداع والكشف عن أسراره وخفاياه. إن ذاتية الذوق تفضي – في نظره – إلى خلخلة القواعد والتمرد على

---

١ – نفسه، ص ١٠٠ وانظر لمزيد من التفصيل الصفحات ٩٥-٩٦-٩٧-٩٨-١٠٣-١١٣ من المرجع نفسه.

النقاشات. بيد أن مفتاح المتلقي للانتهاء إلى ضمير العمل الفني والتبحر الحق فيه هو دقة المعرفة ونشاط المخيلة. إن من ينصرف إلى دراسة الفن يجد لزاما عليه أن يملك معارف واسعة تاريخية وخصوصية للغاية في آن واحد، نظرا إلى «أن الطبيعة الفردية للعمل الفني تنطوي على تفاصيل خاصة وفريدة لا يمكن بدونها فهمها وتأويلها. ثم إن هذا التبحر لا يحتاج فقط، شأنه شأن أي علم آخر، إلى الذاكرة كي يسجل ويحفظ المعارف المحصلة، بل يحتاج أيضا إلى مخيلة نشطة قادرة على حفظ جميع سمات الأشكال التي تجسدها الأعمال الفنية، وعلى الأخص بهدف عقد مقارنات ومقابلات...»[1].

ويبدو أن لهيوم رأيا مماثلا، على الرغم من إعلائه لسلطة الذوق في مسألة الحكم الفني وقوله بذاتية الشعور بالجمال أو القبح وبتوقف تحقق الأثر الجمالي على امتلاك المتلقي لرهافة الخيال. ذلك أن النظر إلى تجليات الجمال الفني، بمعزل عن منهج الفحص ومبادئ التقويم وقواعد القراءة ومعايير الحكم، سيسفر عن أقوال نقدية من سماتها التعدد والقابلية للتفاضل وقيام بعضها، على زلله واعتلاله، مقام الآخر، على صوابه واعتداله، بسبب انطلاقها في الحكم من خصوصية الانفعال لا من مبادئ الفن بوصفها مراجع لاحتكام وضوابط لمقاضاة الأحكام.

يشترط هيوم، إذن، انضباط الحكم الجمالي بالقواعد العامة للفن ولا يلغي في الوقت نفسه سلطة الذوق. فكأنه يثبت حدوث المتعة الجمالية في الذات المتلقية وصدورها عن العقل والانفعال. وكأنه بذلك يؤكد وجوب التداخل بين البعدين. إلا أن ما يصطلح عليه هيوم بملاءمة الفن أولى عنده مما يميزه داخليا. ويقصد بالملاءمة «المتعة التي نستمدها منه

---

١ – هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص ٨٤–٨٥.

وأن يتعلق هذا الفن كذلك بانفعالاتنا وعواطفنا المرتبطة به في المقام الأول قبل أن يكون مرتبطا بالطبيعة الداخلية اللازمة»[١].

وقد أنكر عليه جراهام Graham دعوى ذاتية الذوق ووصله بالانفعال وفصله عن الموضوع الفني، ونفى أن ينشأ ما اصطلح عليه هيوم بمعيار الذوق الفني المشترك ويتأسس على انفعالات يلحقها التبدل والتغير. وزعم، اعتراضا عليه أيضا، أنه لا يلزم ضرورة تعلق المتعة بالفن «لوجود أعمال فنية عالية القيمة لا تحدث المتعة أو السرور بالمعنى الانفعالي الذي تحدث عنه هيوم»[٢].

المتمعن في اعتراضات جراهام على هيوم يراوده فضول السؤال عن المقياس الذي استند إليه المعترض للحكم بعلو قيمة الأعمال الفنية الخالية من المتعة الجمالية؟! هل يصح أن يوصف أثر فني برفعة الشأن، ولا يكون، في الوقت نفسه، ممتعا؟! ولماذا يحقق الفن لهيوم من المتعة ما لا تحققه لجراهام بعض عوالي القدر من الآثار الفنية؟.

هذه الأسئلة، التي تتضمن إجاباتها تلميحا لا تصريحا، ترسخ مقدمة، أشرت إليها سابقا، تقضي بظنية الأقوال النظرية في المسألة الفنية وتصادمها وانبنائها على الإبطال والنفي. معنى هذا أن العقل الغربي مؤسس على التناقض والتعارض: كانط يعلي من سلطة الانفعال، ويلغي مفاهيم العقل. ويناقضه هيجل بالإعلاء من سلطة المعرفة والعقل. هيوم يؤسس معيار الذوق الفني على قاعدة الانفعال. وجراهام يعارضه بدعوى استحالة التأسيس لامتناع ثبات الانفعال. ولا حصر لأمثلة التناقض والتعارض. والغرض ههنا التمثيل.

أما المتفحص في قول هيوم بوجوب الاحتكام إلى مبادئ الفن لتصويب

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص ٨٩.

٢ - نفسه، ص ٩٢.

الأحكام، فينتهي تدقيقا وتحقيقا إلى رده عليه لاعتبارات. ذلك أنه إذا كانت المؤسسة النقدية السائدة التي تملك زمام الأمر في مملكة الفن محكومة بالأهواء النظرية وعقائد الفلسفات الحائرة، فإن ما ستضعه من مبادئ ومعايير لا يجوز أن يكون بحال مرجعا للحكم بالقبح أو الجمال. ولا يصح اعتباره أصلا يلزم الاعتداد به، والاستناد إليه، وتطويع الإبداع الفني له ليحرز شرف الاعتراف من سدنة المؤسسة السائدة وأتباعها. ولعل هذه من أخطر المصائب التي ابتليت بها طوائف من الأدباء وأهل الفن اليوم عربا وعجما.

إن هستيريا «الموضة» لم تعد قاصرة على عالم الأزياء وتسريحات الشعر وأشباه ذلك، ولكنها تعدتها إلى عالم الفن، خصوصا عندما تمكن غول الاستهلاك من بسط سلطانه على ذوي الإبداع الفني وأولئك الذين يعتلون عروش التنظير والتقعيد. وبلغ الأمر إلى تناسل نظري لا حد له. كلما حلت نظرية لعنت أختها، بل لعنت نفسها أحيانا. واجتمع لها الأتباع والأشياع من أهلها ومن غيرهم ممن استأصلتهم وغربتهم عن أصولهم وفي أوطانهم رياح التغريب.

وبناء عليه، فإن مبادئ الفن، حين يسند وضعها إلى غير أهلها، تلحقها علل الأهواء النظرية. وبذلك يمتنع الوصول إلى القول الفصل والحكم العدل في شأن الفن لعدم خلو تلك المبادئ الموضوعة له من الزلل والفساد. وسيحكم، لذلك على الجميل بالرداءة والقبح. وسيقضى للرديء بالحسن والجمال. وسترد دعوى هيوم بدعوى قيام المفضول مقام الفاضل لاعتلال مبادئ الفن مع وجودها، واختلال معايير التفضيل مع ثبوتها.

وعودا إلى ما تقدم من حديث عن الأثر الجمالي وعلاقة التلقي الفني بالمعرفي والانفعالي، أرى أن شوبنهور خالف هيوم. فإذا كان هذا لا يعتد بدور الأثر الفني في الأثر الجمالي، ويأبه في المقام الأول بالعواطف والانفعالات،

فإن ذاك يعد التعاون بين الأثر الفني ومتلقيه شرطا لحصول المتعة الجمالية وتحققها. وهي متعة مؤسسة،كما زعم، «على حقيقة أن كل عمل فني يمكن أن يحدث من خلال الوسيط الخاص بالتوهم Fancy (أو التخيل). ولذلك،ينبغي أن يستثير العمل الفني هذه الحالة وألا يجعلها أبدا في حالة من السكون أو عدم النشاط، لكن هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلا بتعاون أو مشاركة المتلقي. فهي تحدث أساسا بداخله، ومن دونها لا يكون للعمل الفني أي تأثير فيه، لكنها لا تحدث على نحو فوري، بل من خلال التأمل المتحرر من الرغبات والميول والأفكار الخاصة والمحدودة والمؤقتة»[١].

والواضح أن سارتر، كغيره، يخضع آراءه في الفن ويطوعها لمقدمات فلسفته الوجودية ولما يؤمن به من عقائد، ينكشف ذلك من حديثه عن التأمل الجمالي، بما هو انفصال عن الوجود وانفلات من الواقع أو عالم اليقظة إلى عالم الخيال أو الحلم. إن النزوع إلى عالم الأشياء مذموم في فلسفة سارتر، وإن من مزاعم هذه الفلسفة القول بلزوم تعالي الإنسان عن ذاته وخروجه عنها لتحقيق وجوده. إنه وجود مشروط بوجوب التحرر من الواقع بماضيه وحاضره وأشيائه. وإلى هذا أشار في كتابيه «الوجود نزعة إنسانية» و«سن العقل».

وعليه، قد يكون موقف التأمل الجمالي عند سارتر شكلا من أشكال وجود الذات حين يُتخلَّص منها إلى عالم وهمي خيالي ينجز فيه مالا ينجز في غيره. فالإنسان، في ظن سارتر، «يوجد دائما خارج ذاته، بأن يصمم ويحقق خارج نفسه إمكانيات وغايات»[٢].

هذه الفلسفة، إذن، لا تقيم للواقع اعتبارا. وكل عالم غير عالم الذات منبوذ، فيما يزعم صاحبها، ولذلك توهم «الآخَر» أو الغير جحيما. ووجود

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص١١٨.

٢ - عبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص٢٦٦.

الذات، كما تقدم، لا يقع إلا بالخروج عنها تمردا على عالم الأشياء ونزوعا إلى عالم الوهم.

وبهذا تتقرر صلة الأقوال بالعقائد والفلسفات، ويتحصل أن دعاوى أهل النظر في شأن الفن وأثره الجمالي تجليات لما يعتقدون، وعلامات على ما يتصورون. وليس يخفى ما يخفون خلف أقوالهم من أديان ومقدمات يتبرؤون منها إيهاما بالموضوعية، ويتنكرون لها طلبا للمشروعية.

إضافة إلى ما عرضنا من آراء فلسفية في مسألة الحكم الجمالي بين المعرفي والانفعالي، تستوقفنا وجهة نظر «الجماليات السيكولوجية» في شخص زعيمها الجشطالتي الألماني رودولف ارنهايم. فقد اشترط للحكم الجمالي على الفن التمكن التقني، و«الحدس الإدراكي» والتأمل في السمات الداخلية للعمل الفني من بساطة وتماسك ونظام. (...) إن كل ما سبق يفترض مسبقا وجود قدر من الخبرة من جانب المتلقي، أو الناقد، أو المؤرخ»[1].

مقتضى هذا أن ارنهايم يثبت أهمية المعرفي حين يشترط التمكن التقني. وفي الآن نفسه،لا ينكر دور الحدس والانفعال في الحكم بجمالية الفن. إلا أن الجمال الفني،كما يفهم من وجهة نظره في الحكم الجمالي، ليس أثرا شعوريا يدرك فقط بمعزل عن موضوع التلقي، بل هو من صميم العمل الفني، ولا يجد المتلقي أثره إلا بالتأمل في بساطته وتماسكه ونظامه توسلا بخبرته الجمالية المؤسسة على تمكنه التقني وحدسه الإدراكي. وبذلك تستطيع أن تلمس وسطيته التي توافق من يقر بذاتية الجمال الفني، ولا تفارق من ينتصر لموضوعيته. وتلك الوسطية نفسها تستطيع تحصيلها من توقيفه تحقق الحكم الجمالي على بعدين متداخلين

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص١٦٦.

لدى المتلقي، بعد المعرفة أو العقل وبعد الحدس أو الانفعال.

إن الفصل في الخبرة الجمالية بين البعد العقلي أو المعرفي وبين البعد الانفعالي أو الوجداني تتسم، في نظر شاكر عبد الحميد، بالتعسف والقصور، لأن سلوك الإنسان مؤسس على التفاعل والتكامل بين البعدين. والحال أن التمييز مفض إلى إقصاء أحد الطرفين.

أما الحكم بجمالية الفن في نظرية جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس، فمشروط بثبوت المسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي بين أفق النص وأفق التوقع. إن القارئ يلج إلى النص «بنسق من الإحالات» شكلته عوامل ثلاثة هي:

- التمرس السابق بشعرية العمل الفني أو جنسه الأدبي.
- الإحاطة بأعمال فنية ماضية موضوعات وأشكالا.
- الوعي بمفارقة اللغة الشعرية التي تميز الخطاب الأدبي للغة العلمية التي تسم غيره من الخطابات، فـ«كل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعا ما (...) وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يمتد أو يعدل أو يوجه وجهة أخرى، أو يوقف بالسخرية بحسب قواعد كرستها شعرية الأجناس والأساليب الصريحة أو الضمنية (...) إن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات والتبريرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القراءة، أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر»[1].

إن شرط الحكم بجمالية الفن، في نظر ياوس، أن يعدل أفق النص في أفق القارئ. معنى ذلك أن العمل الفني الجديد يلزم أن يخرق أفق التوقع، وأن

---

١ - هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص ٦٣-٦٥-٦٦.

يأتي دوما بما ليس ثابتا لدى القارئ. فلا ينبغي إذن لأفق النص أن يحترم ثوابت أفق التوقع أو يخضع لقواعده، لأن جمالية الفن تنبثق من انزياحه عن آفاق القراءة وتعديله المستمر في ثوابتها. أما محافظة أفق النص على الضوابط المألوفة، واستجابته لما يتوقعه القارئ وينتظره فسبب مفض، في مذهب ياوس، إلى الحكم بالرداءة لا بالجمال.

هكذا ينشأ الحكم على القيمة الجمالية لعمل أدبي معين «من طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تخييبه أو معارضته له (...)، فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة السابقة من أشياء مألوفة «وتحول الأفق» الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد، تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما»[١].

والظاهر، مما سلف، أن ياوس يرفض إخضاع الإبداع للثوابت التي رسختها في ذهن القارئ إبداعات خالية. ولعله بذلك الرفض سينتهي، قاصدا أو غير قاصد، إلى السقوط في موقف تحرير الفن من سلطان التقويم والتسديد. إذ الحكم للأثر الفني بالجمال لا يكون من جهة مقاضاته بالمعايير الجاهزة ولا بالضوابط التي سلف استنباطها واستبطانها وأضحت مفاتيح للقراءة والتوقع. فلا يقوم الإبداع بالمقاييس الخارجية السابقة، وإنما يتوسل في ذلك بمعايير كامنة لاحقة محورها الابتداع والتمرد على الاتباع.

وأرى، خلافا لياوس، أن تأسيس الأحكام الجمالية على المسافة أو الانزياح الجمالي سيفضي إلى تجاوز وإقصاء لا حد لهما، ذلك أن أفق العمل الفني سيعدل باستمرار أفق التوقع، وسيغير باستمرار المعيار الجمالي الذي يصدر عنه القارئ في الحكم. وهكذا كلما أقبل إبداع فني بخلاف ما يتوقع

---

١ – نفسه، ص ٧٠.

المتلقي وينتظر، فإن ما ينشأ عنه أن ما سبقه من أعمال فنية سيطرح في مستودع النسيان، رغم ما حظي به في حينه من قيمة جمالية أفضى إليها آنئذ انزياحه الجمالي.

لا يصلح، إذن، في تقديري، أن يكون التمرد على الثوابت وخرق آفاق انتظار القراء وتوقعاتهم سببا لإسناد صفة الجمال إلى أي إبداع مهما كان إذا كان على غير مألوف الناس ومعروفهم. ألا ترى أن ما باين القواعد كان شاذا، وما شذ عن العرف كان منكرا؟!

ولقد مثل ياوس لما سماه «المسافة الجمالية» برواية «فاني» لارنست فييدو، ورواية «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير. وزعم أن من مكمن الخرق الموضوعي لآفاق التوقع في الروايتين هو التمرد على حرمة الأخلاق العامة. إن المؤلفين، في ما يتوهم ياوس، «وفِّقا إلى تقديم صورة مثيرة وجديدة عن العلاقة الثلاثية (زوجة زوج عشيق) التي ابتذلتها الأعراف من قبل. فلقد نظرا إلى موضوع الغيرة المستهلك نظرة غير معهودة. إذ قلبا الأدوار بالنسبة إلى توقع الجمهور»[١].

إن هذه الأوهام التي فاض بها القول المتقدم، تشبه إلى أكبر حد قولا سلف عرضه زعم أن روايات إيميل زولا اجتلبت مكانة «جمالية» رغم عطنها وفسادها. وأقول هنا مثل ما قلته هناك: إن آكد شروط الحكم بجمالية الفن احترامه للإنسان وتقديره لحرمة أخلاقه استجابة لتوقعاته لا خرقا لها. ولا يصح بحال أن ينعت بالجمال كل فن استهان ذووه بالانتظارات الاعتقادية والسلوكية لقرائه ومتلقيه.

إسناد قيمة جمالية لنظائر ما أنتجه فلوبير وفييدو لا يجاوز كونه وهما. شهد بذلك من أهل الروائيين قراء أنكروا تنكر الروايتين لقيم الإيجاب

---

١ – نفسه، ص ٧٤.

السائدة. بل إن هذا ما ذكره ياوس نفسه وسرده في معرض حديثه عن مستويات انزياح الروايتين وخرقهما لآفاق القراءة. ودونك قوله: «ولقد ارتفعت، في النقد الرسمي الرائج آنذاك، أصوات أدانت كلا من «فاني» و«مدام بوفاري» باعتبارها ثمرة المدرسة الجديدة – الواقعية– التي عيبتها بدعوى إنكارها لكل المثل العليا ونسفها للأسس الأخلاقية التي قام عليها النظام الاجتماعي في ظل الامبراطورية الثانية.»[1]

إن تأسيس الحكم الجمالي على شرط المسافة الجمالية يشير باطنا لا ظاهرا إلى إيلاء الاعتبار «للفنان» وتحرير إبداعه من السلطان الرمزي للقارئ. معنى ذلك أن الإبداع أعلى من التلقي. وليس هذا القول معلنا، ولكنه من أسرار ما يحلو لياوس أن يصطلح عليه بالانزياح الجمالي. أليس على القارئ أن يهدم أبدا صروح آفاق توقعاته، وأركان تصوره الجمالي للفن؟ أليس يلزم القارئ أن يسلم ابتداء وانتهاء بعجزه الذاتي عن الحكم بالجمال، وانتظاره السلبي لأن يملي الإبداع عليه ذلك ويقضي به شريطة خلخلته لآفاق انتظاره؟! أليس القارئ في «جمالية التلقي» متأثرا فقط بما يقرأ ؟! أين هو إذن وما أثره فيما يقرأ ؟! أليس دوره منحصرا في نسج آفاق توقعاته وانتظار الإعلان عن حلها لنسج غيرها في حلقة دائرية مغلقة مفرغة؟!.

ألم تقع جمالية التلقي، بإجهازها على القارئ مفهوما لا منطوقا، في النظرة الأحادية التي عابتها على المذاهب النقدية السابقة؟ هل هناك تفاعل حقيقي قائم على تبادل الفعل والانفعال بين الإبداع والقراءة يجيز القول بأصالة جمالية التلقي وتميزها

---

١ – نفسه، ص ٤٧.

النظري وتجاوزها للبعد الأحادي وإقرارها «بتعدد الأطراف»[١]

٢,٢,٢ - المؤسِّسات الجمالية للفن:

إذا كانت الفقرات السالفة من مبحث جمالية الفن قد انصرفت إلى الذات المتلقية وما يحدثه الفن لديها من أثر جمالي وعلاقة ذلك بالمعرفي والانفعالي، فإن النظر في هذه الفقرات سيتجه صوب الموضوع الجمالي أو الأثر الفني نفسه استجلاء لمؤسساته الجمالية أو عناصره التي بها يقضى له بالجمال في نظر زمرة من فلاسفة الغرب ومنظريهم، وأهل النظر الأدبي من العرب ونقادهم ومفكريهم.

التصور الفلسفي الغربي قديما وحديثا ركز في الفن على جمال الظاهر أو الشكل أكثر من تركيزه على جمال الباطن أو المعنى. أرسطو، كما ذكرت في مبحث سابق، وفلاسفة اليونان وضعوا للجمال عموما مقاييس اتسمت بطابعها الشكلي وكذلك زعم كانط وبعض فلاسفة الجماليات البيئية وأنصار المذهب الشكلي في الفن والنقد.

---

١ - يقول ياوس إنكارا على الماركسية والشكلانية وانتصارا لمذهبه: «إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب حتما على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبراه، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس (...) فالقارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ. لذلك، لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حيث لا يكف الأفق عن التحول وحيث يتم دائما الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد». جمالية التلقي ص ٥٥-٥٦. ويؤكد النظرة الأحادية للاتجاهين الماركسي والشكلاني، د. رشيد بنحدو في تقديمه للكتاب المتقدم الذي قام بترجمته، ويظهر ذلك في قوله «فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه... هو بعدها الأحادي، أي إنكارها لتعدد الأطراف وجهلها للعلاقة المعقدة القائمة بينها وإيثارها لعنصر معين على باقي العناصر المؤلفة للكل. فلقد اهتمت هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر، وأهملت الروابط بين الكليات والظواهر» جمالية التلقي، ص، ١٥-١٦.

ويتقاطع أهل النظر الجشتالتي مع أرسطو، ولو على سبيل الاصطلاح، في جملة من مقومات الجمال الفني. وكأنهم بذلك يشيدون أقوالهم في المسألة، من الجهة الابستيمية،على قاعدة الاحتفاظ والإضافة؛ الاحتفاظ بالعناصر الجمالية الشكلية الأرسطية، وإضافة المعنى بوصفه عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه في الحكم الجمالي، فضلا عن عنصري التعبير والتلقي.

إن التعبير، على حد تعبير ارنهايم، «هو لغة الفن»، ويقترب دلالة من مفهوم «الأسلوب». «والتعبيرات تدركها العين على نحو مباشر، لأنها تتجلى من خلال خصائص أولية كالشكل واللون والحركة» [1]. كما أن بناء الإبداع الفني مشروط باستحضار بعد التلقي. إذ لا اعتبار، في نظر ارنهايم، «لمسرح بلا جمهور».

ويعد بعد التلقي من العناصر التي أولاها هيجل، قبل هؤلاء، دورا أساسيا في الإبداع الفني، وترجع جمالية الفن،في زعمه،إلى حصول التناغم بين صياغة الفن ومحتواه. ويشابه هذا الرأي، إلى حد كبير، وجهة نظر غوته القائمة على مبدأ الدال، ومفادها أن «العناصر المكونة للجمال (...) هي من نسقين: عنصر باطن هو المضمون، وعنصر خارجي يفيد في الدلالة على هذا المضمون وفي تمييزه؛ فالعنصر الباطن يظهر في الخارجي، فيعرف عن نفسه من خلاله، والخارجي يزيح النقاب بدوره عن الباطن ويكشفه لنا.»[2]. هذا المذهب أيده ماير معارضا مبدأ المميز le caractéristique الذي قال به الفيلسوف هيرت في مقاله عن الجمال في الفن، ويقصد به أن ما يكسب موضوع الإدراك جمالا هو ما يفرده من خصائص وسمات. إلا أن ما قدمه هيرت يبقى تعريفا شكليا صرفا لا يسمح على حد تعبير هيجل، «بتكوين فكرة

---

١ – شاكر، التفضيل الجمالي،، ص١٦٤.

٢ – هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص ٦٤.

واضحة عما يجب تمييزه في الجمال الذي يخلقه الفن، وعن مضمون الجمال بوجه العموم».[1]

وفي موضع سابق من «مدخل إلى علم الجمال» يرفض هيجل إخضاع الفن للضوابط، وهو وإن كان يستحسن صياغة قواعد عامة، كتلك التي وضعها هول سيوس لفن الشعر (مثل: قاعدة وجوب تحقق الفائدة في موضوع القصيدة، وقاعدة وجوب تصوير الأشخاص بشكل يناسب أحوالهم سنا وجنسا ومرتبة ووضعا اجتماعيا)، فإنه لا يستحسن اتخاذ مثل هذه القواعد أسبابا للإبداع وحوافز للفن. وذهب، بناء على ذلك، إلى أن العمل الفني، بوصفه إلهاما، هو إبداع من العبقرية والموهبة. إنه ليس «نتاج نشاط عام، شكلي، مجرد وآلي»، ولكنه نتاج «لقريحة موهوبة». الموهبة «قابلية خاصة، أي هبة محدودة أما العبقرية فشيء أعم وأشمل»[2].

أما الفيلسوف رومان انجاردن فعزا جمالية الفن إلى عنصر الهيئة أو الكيفية الخاصة التي يقدم بها إبداع معين، كالانسجام والتآلف والتدفق، والظاهر أنها نظرة تنصرف إلى البعد الظاهري الشكلي للعمل الفني.رومان انجاردن،إذن،وإن كان بناء الأدب، في نظره، قائما على أربع طبقات هي: «الصوت والمعنى والعالم الخاص بالعمل، والجوانب التخطيطية»، فإنه يؤكد أن الإدراك الجمالي ليس إدراكا حسيا، وأن هذا يتحول إلى ذلك عندما «نصبح مأخوذين بالكيفية الخاصة بعمل فني معين، أي بانسجام الألوان وتآلفها في لوحة مثلا، أو بالتدفق الخاص للحن والإيقاع في الموسيقى... الخ. ومثل هذه الكيفيات تحرك شعورنا (...) ومن ثم تستثير لدينا «الانفعال الأولي» الذي تبدأ الخبرة الجمالية به».[3]

١- نفسه، ص ٩٦.

٢ - نفسه، ص ٦٣.

٣- شاكر التفصيل الجمالي، ص ١٢٥.

لقد مثل الشكل، إذن، عند كثير من فلاسفة الفن أمثال كومبريتش و هربرت ريد مكمن الجمال في العمل الإبداعي ومحوره الرئيس.بيد أن العناصر الشكلية كالأسلوب وعلاقات الوحدة والتآلف لا ترقى وحدها إلى مستوى المحدد الأساسي لجمالية العمل الفني بل لا بد من الإقرار بوجود مكونات جمالية أخرى كالموضوع والمعنى والتلقي.

عناصر الجمال الفني المذكورة سلفا يلزم أن تتضافر جميعا لتشكيل الموضوع الجمالي المفارق للموضوع الحسي من حيث إنه «موضوع خاص عملت يد الفنان على صياغته، فخلقت منه «واقعة كيفية» تحمل شحنات وجدانية خاصة، وتنطوي على تعبير معين»[١].

ويرى يوسف حسين بكار أن هناك تماثلا بين مفهوم الشكل، عند الناقد هربرت ريد H.Read، وبين مفهوم الصورة بما هي الهيئة التي يخرج فيها المعنى، عند مؤسس نظرية النظم،عبد القاهر الجرجاني.كما أن هناك تناظرا بين تصور هذا لعلاقة الاندماج والترابط بين اللفظ والمعنى وبين تصور كروتشيه للتو اشج القائم بين المضمون والصورة.

الحكم بجمالية الإبداع الشعري/ الفني عند الجرجاني يستند إلى اعتبار مركزية النظم.ففي دلائل الإعجاز يقيم موازاة بين الصنعة والشعر والمادة والمعنى. المادة، فضة أو ذهبا، تعتريها الغفلة والسذاجة إذا كان الصانع مخلا، ويعتريها الحسن والإتقان إذا كان الصانع مبدعا حاذقا، «كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا مقلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويدق في العمل ويبدع في الصياغة (...) تنظر إلى قول الناس: الطبع لا يتغير ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه، فترى معنى

---

١ - زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ٢٧.

غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة، ثم تنظر إلى قول المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل.

فتجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه جوهرة، بعد أن كان خرزة، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا». [1]

يظهر مما تقدم أن الجرجاني لا يعتد بالمعنى، ويقيم بينه وبين الصياغة مفارقة وفصلا، فإلى أي حد يصيب القائل بصواب هذه الدعوى؟

يقول عبد العزيز حمودة: «أما أن الشكل مهم بالنسبة لعبد القاهر، فهذا أمر مفروغ منه، ولم يحدث في تاريخ البلاغة العربية أن كتب بلاغي عن النظم والصياغة والتصوير كما كتب عبد القاهر. لكن أهمية النظم لا تنسخ أو تلغي أهمية المعنى عند عبد القاهر. ونستطيع أن نقول أيضا إنه لم يكتب بلاغي عربي عن المعنى بالقدر نفسه الذي كتب به عبد القاهر. وأهم من هذا أو ذاك، أن حديثه عن النظم جاء مقرونا طوال الوقت بالمعنى، أي أن تحقق المعنى والزيادة فيه شرط تحقق النظم الجيد، وتحقق النظم الجيد طريق تحقق المعنى، ولا فصل بين الاثنين». [2] ويستدل على اعتبار الجرجاني للمعنى وأهميته لديه، بما نص عليه في دلائل الإعجاز من أن الشاعر ينظم الألفاظ في القول الشعري تبعا لانتظام المعاني في العقل. فهو يقتفي في «نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس (...) حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح. والفائدة في معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق،

---

١ – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٢٤.

٢ – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص٤٧٨– ٤٧٩.

بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[1].

إن جمالية الإبداع الأدبي لا تتحقق، في نظر البلاغي العربي، بالفصل بين الشكل والمعنى، وإنما تتأسس على تكامل العناصر المؤسسة للمستويين، وإن بدا أن بعض النقاد أولوا اعتبارا مركزيا لمقومات الشكل، وفي مقدمتهم صاحب «البيان والتبيين» الذي عد الشعر صناعة وضربا من التصوير. إذ أن المعاني، في رأيه، «مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي والبدوي والقروي[والمدني]، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2].

إلا أن الجاحظ، وإن ظهر نزوعه إلى اللفظ، فليس ذلك مقتضيا لإلغاء المعنى وترك اعتباره، لأن اللفظ لا يكتسب الفضيلة من حيث صورته المنطوقة، وإنما تنسب إليه من جهة أنه دليل على المعنى وحلية له وزينة، كما بين الجرجاني في الدلائل. ولذلك أخطأ من توهم إعراض الجاحظ عن المعنى. وأصل الخطأ ومنشأ الخلط «أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر (...) ولما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره، وأبوا أن ينظروا في الأوصاف التي أتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ مثل قولهم: لفظ متمكن غير قلق ولا ناب به موضعه (...) فيعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا: اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه، ويعنون

١- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: ٤٠.

٢- الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص١٣١-١٣٢.

الذي عناه الجاحظ حيث قال: وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق(...) وإنما الشعر صياغة[وفي نسخة صناعة] وضرب من التصوير»[1].

ما نروم تحصيله مما تقدم يتمثل في أن جمالية القول الأدبي، أو الفن الشعري، في النقد العربي قديما قامت على قاعدة اللفظ والمعنى، بما يشكلها من عناصر جمالية، وإن اختلف أهل النقد في مسألة المفاضلة والترجيح. فأولت طائفة للألفاظ مقام الشرف ومنزلة السبق، حتى قال ابن خلدون في مقدمته: «وإنما المعاني تبع لها وهي أصل.»[2] ونزعت طائفة إلى المعنى وآثرته بالفضل والتقديم. ومن هؤلاء: ابن الأثير الذي أقر في «المثل السائر» أن الألفاظ «خدم للمعاني، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم»[3]. إلا أن هذا لم يكن يعني تجاوز شأن اللفظ وترك اعتباره. إذ «الأشعار البارعة لم تعمل لإفهام المعاني فقط. لأنه لو قصد بها الإفهام فقط لكان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد في الإفهام. وإنما عملت الأشعار لأجل الإتيان ببراعة اللفظ وإحكام صنعته. ولسنا نعني أن يجعل المؤلف همته مقصورة على تجويد الألفاظ، ويهمل المعاني المنوطة تحتها، وإنما المعنى به أن تكون المعاني المقصودة ذات ألفاظ حسنة رائقة (...) فأول ما يجب على المتكلم أن لا يؤلف كلامه من ألفاظ رديئة. ثم إن ألفه من ألفاظ جيدة حسنة، فإنه لا يكون لها مزية ولا رونق إلا بإيداعها معنى شريفا واضحا، لأن الألفاظ لا تراد لنفسها، وإنما تجعل دلالة على المعاني، فإذا عدمت الذي يراد منها لم يعتد لها بالأوصاف التي تكون لها»[4].

---

١ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٣٦٨-٣٦٩./ بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ص ١١٤.

٢ ابن خلدون، المقدمة، ص٥٧٦.

٣ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص١٢٤.

٤- نفسه، ص١٢٥.

إن جمالية الفن الشعري، إذن، لا يمكن قصرها بحال على عناصره الشكلية الصورية مهما ترقت في مدارج التحسين والتجويد. فالألفاظ لا تعدو أن تكون أجسادا، باصطلاح ابن الأثير، أو أشباحا، بتعبير ابن شرف القيرواني، ولا معنى للأشباح بلا أرواح. وروح الشعر دلالته «فلا ترعك شماخة مبناه، وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإن كان في البيت ساكن، فتلك المحاسن، وإن كان خاليا فاعدده جسما باليا»[١].

ولعل ما وقع فيه أبو هلال العسكري، في كتاب الصناعتين، من جنوح تارة إلى جمالية الشكل مقررا «أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ»[٢]، وميل تارة إلى أولية المعنى مؤكدا أن المدار على إصابته، ينهض دليلا على أن النظرة الجمالية للبلاغي العربي وإن قامت على المفاضلة بين عناصر الشكل والمعنى إلا أنها غير قائمة بحال على المباعدة والإلغاء. وإن كان من الجائز أن نقرأ، مما تقدم وتبعا لما ذهب إليه مصطفى هدارة، تناقضا في تصور أبي هلال العسكري للمسألة، أو ترددا أو ارتباكا رده يوسف حسين بكار إلى «حيرته في اتباع مذهب بعينه»[٣].

وجماع الأمر أن الناقد العربي قديما حاول تلمس مقومات الجمال الفني في العمل الإبداعي، وتردد بين ردها إلى جانب الشكل ووصلها بمستوى المحتوى، حتى انتهى عبد القاهر الجرجاني -على حد تعبير طه حسين- إلى أن الجمال «ليس في اللفظ ولا في المعنى، وإنما في نظم الكلام»[٤].

١- نفسه، ص١٢٤.

٢- يذهب أبو هلال العسكري إلى أن «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن. (وإنما) جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا.» [كتاب الصناعتين، ص ١٠].

٣- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ١٢٦.

٤- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ١١٩.

ويعد صاحب الدلائل، في نظر يوسف حسين بكار، زعيم مذهب نقدي قائل بتلاحم الشكل والمضمون، ومن أفراده ورواده قدامة بن جعفر والآمدي والقاضي الجرجاني وابن رشيق القيرواني. وتكمن فرادة مذهب عبد القاهر في فكرة النظم التي يؤول بموجبها جمال الكلام إلى تركيبه وبنائه لا إلى لفظه مستقلا ولا إلى معناه معزولا. بل إنه نزع صفة الفصاحة عن اللفظة مقطوعة عن سياقها النظمي. وقد دل على ذلك استفهامه: «وهل تجد أحدا يقول :هذه اللفظة فصيحة،إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟»[١]. معنى هذا أن نظرية النظم «تقوم على التآزر التام بين اللفظ والمعنى. وهذا لا يتأتى إلا بتبعية الألفاظ للمعاني، وهو لا يعني الترجيح،لأن أحد الأمرين لا يقوم إلا بالآخر»[٢].

ويؤكد إحسان عباس إقرار الجرجاني للوحدة والتصاهر بين اللفظ والمعنى، وإنكاره للثنائية والانفصال. المعنى في تصور عبد القاهر لا يحيل على المرجع أو المدلول عليه، بالاصطلاح اللساني المعاصر، ولا يقصد به «المعاني المطروحة في الطريق»، بتعبير الجاحظ، وإنما يراد به «الدلالة الكلية المستمدة من الوحدة»[٣].

إلا أن المعنى، في نظر الجرجاني، لا يشكل مقياسا للحكم بجمالية الإبداع الأدبي، وإنما مدار ذلك على الصورة أو الهيئة التي يخرج فيها المعنى. إن التصوير بهذا المعنى قد يشكل الدلالة الواحدة في الهيئات المتباينة المتفاضلة، فيتغاير الحكم الجمالي على المعنى في البيتين الشعريين بسبب تغاير الهيئة التي تجلى فيها في كل بيت. وليس مفهوم الصورة ابتداعا نظريا

١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٣٢.

٢- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ١١٩.

٣- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص.٤٢٧

أحدثه الجرجاني، ولكنه أحد المفاهيم التي استلهمها من صاحب «البيان والتبيين». وقد سبق قوله: «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير». ولعل الجرجاني بهذا الإسناد المرجعي إلى الجاحظ يروم التأصيل لمفهوم الصورة بوصفها محددا أساسا لجمالية النص، كما يروم الاعتماد على سند نظري مشهود له بين أهل البلاغة والنقد بالريادة والسبق قصد إضفاء مشروعية أكبر دعما لمشروعه النظري.

يبقى أن نشير في هذا المستوى إلى أن ضروب البيان، أو ما يصطلح عليه الجرجاني بمعنى المعنى [1]، تمثل عناصر جمالية متميزة يجوز الاستناد إليها بغية المفاضلة والحكم. ويعد كتاب «أسرار البلاغة»، استنادا إلى إشارة إحسان عباس، أدق كتاب «في الحديث عن ضروب البيان وفيه من التفسيرات الجمالية ما يدل على ذوق نقدي أصيل (...) فهنا يدرس الجرجاني التشبيه والتمثيل والاستعارة وهو يلمح دائما أن «معنى المعنى» يقوم على مستويات متفاوتة في الدلالة والتأثير معا»[2].

هكذا، إذن، يقف صاحب الأسرار على الوظائف الجمالية والنفسية للتمثيل، إذ منه تستمد المعاني التي ترد قبله قيمتها وقوتها، فيكون لها أثر في النفوس، كما تزول بالتمثيل غرابة المعنى، ومن ذلك قول المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهم   فإن المسك بعض دم الغزال.

---

١ – يقول عبد القاهر الجرجاني مبينا الفرق بين المعنى ومعنى المعنى : «الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد،(...) وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة.ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل (...) وإذا عرفت هذه الجملة فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك.» دلائل الإعجاز، ص٢٠٢-٢٠٣.

٢- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: ٤٢٩.

وإذا كانت جمالية التمثيل تكمن في الخروج بالقارئ من المعنى الخفي المدرك بالعقل إلى المعنى الصريح الجلي المدرك بالحس، فإن ما يزيد في جماليته ويجعله أكثر إمتاعا وتأثيرا، أن يقدم الفكرة إلى القارئ في أطباق الخفاء الفني أو الدقة الشعرية التي تفارق التعقيد المذموم، ولا تخل بضوابط النظم. إنها التعمية الفنية التي تحرك خيال القارئ وتمنحه فرصة للقراءة والتأمل، وتفسح له مجالا للغوص بحثا عن اللؤلؤة / الفكرة المستورة في جوف الصدفة/ ثنايا النص. وبهذا تتفاعل الذات القارئة مع موضوع القراءة (النص) لتحقيق المتعة الجمالية. لأجل ذلك، يمكن أن نقرر أن التصوير الفني الذي ينزع بالفكرة منزعا يخرج بها من حيز التجلي إلى حيز الخفاء يعد عنصرا جماليا أو مقوما فنيا ينشئ لدى المتلقي لذة الغوص ومتعة التأويل والكشف. وعلى هذا الأساس، لا يستقيم أن يتخلى الإبداع الشعري عن جمالية التصوير، وأن يتحلى بصفة المباشرة والتقرير. إذ الوضوح في الشعر لا يتنافى مع اشتماله على ضروب التصوير والتمثيل. ولقد أقر حازم القرطاجي «أن بعض أنواع الغموض لا بد أن يتوفر في الشعر مثل اللغز والكناية، والإشارات إلى الأحداث الماضية والقصص مما يتطلب من القارئ ثقافة خاصة (...) ودقه المعنى وتحمله لأوجه من التأويل والتقديم والتأخير أو طول العبارة وكثرة المعترضات... إلخ»[1].

وأحسب أن عبد القاهر الجرجاني انتبه في العصور الذهبية الخالية إلى ما اصطلح عليه اليوم بالانزياح، ومعناه خرق قواعد الإسناد الدلالي أو قيود التوارد بالتأليف بين ما لا يأتلف في مستوى اللغة المألوفة. وإذا كان الشاعر يتجاوز مستوى الخطاب المباشر ويحقق الانزياح بما يحدثه من جمع بين المتنافرات، فإن المتعة التي يمكن أن يحققها المتلقي تكمن في وضع اليد على الخيوط الواصلة بين تلك المتنافرات

---

١ – نفسه، ص ٥٥٤.

وإحداث الانسجام بين المتباعدات توسلا بطريق التأويل. ذلك أن أعلى صور التشبيه، في نظر الجرجاني، هي تلك التي «تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة(...) فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم مع ذلك بينهما أتم، والائتلاف أبين،كان شأنهما أعجب،والحذق لمصورهما أوجب».[1] وسر ذلك أن الفنان الأصيل لا يلزم مستوى المحسوس بل يتعداه إلى حيز المعقول، ولا يقف عندما يحضر العين بل يتجاوزه إلى ما يستحضر العقل. ولعل هذا ما جعل إحسان عباس يسند سمة «العقلانية» إلى التصور الجمالي عند الجرجاني. هذا الذي يلح على «ما يتصل بقوة الحدس وقوة التخيل أو الطاقة التي تجمع بين «غير المتشابهات» أو التي ترى بين شيئين مشابهة خفية تدق على الروية المجردة وتنأى عنها»[2].

وبناء على ما سبق، ينتهي صاحب الأسرار إلى ما يلي:

- إن جمال الصورة مشروط بمقياس الغرابة.
- إن اقتران الصورة بالحركة موجب لازدياد أثرها الجمالي وقوة تأثيرها النفسي.
- إن الصورة الفنية أساس الشعر.

ينضاف إلى ما تقدم أن التخييل من عناصر الجمال الفني التي تميز القول الشعري. فهذا لا يفرض فيه أن يشتمل على الحقائق اليقينية التي يصدقها العقل، بل الأصل فيه أن ينحو منحى التخييل والتمثيل، ويسلك مسلك الإبداع والاختراع. وقد يرد اعتبار المعنى التخييلي عنصرا جماليا في الإبداع الشعري إلى خصيصة الخفاء أو درجة التمويه التي ينكشف

---

١ – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٢٧.

٢ – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٣٢.

فيها الشعر، وتستدعي لدى القارئ انتحاء سبيل الاحتجاج العقلي بحثا عن المعنى الخفي،مما يفضي إلى متعة جمالية عقلية تتمثل في لذة الكشف.

إن الجرجاني «لم يطرح ما قام على التخييل لأنه أدل على القدرة الفنية، وإنما اختار من التخييل النوع الشبيه بالحقيقة، وهو الذي تبلغ فيه قوة التعليل درجة عالية، أي يسمح لقوة الاستدلال العقلي أن تستكشف درجة التمويه فيه، أي يمثل لذة عقلية في التدقيق والغوص والاستنتاج (...) وما يستتبع ذلك من لذة الكشف، ومن أجل هذا يشبه التخييل في الشعر من حيث قوة تأثيره بالرسوم الجميلة»[١].

يحق أن نسجل هنا أن إشارة الجرجاني إلى لذة الكشف يمثل انتباها مبكرا للناقد العربي إلى الأثر الجمالي ذي الطابع المعرفي أو العقلي الذي يحدثه الإبداع الفني لدى المتلقي. بيد أن القرطاجني في «المنهاج» يقدم إشارة إلى الأثر الجمالي ذي الطابع الانفعالي الذي يوقعه التخييل، من حيث إنه العنصر الأساس في الشعر، المقابل للإقناع، من حيث إنه العنصر الأساسي في الخطابة. إن القصد من القول التخييلي هو إيقاع الانفعال لدى المتلقي، وبمقال الفارابي: «أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر من طلب له أو هرب»[٢].

ويستند القرطاجني إلى ابن سينا وأرسطو في حديثهما عن الأثر الانفعالي للمحاكاة، إذ النفوس تلتذ وتنفعل بالمحاكاة، وبما زاد فيها من طبيعة التوافق الموسيقي. و قد فسر حازم هذا التوافق الموسيقي بتلذذ «السمع بجمال العبارة الشعرية، وذلك يشبه لذة العين برؤية الشراب في إناء الزجاج أو البلور (...) وهذا الجمال يعتمد على اختيار مادة اللفظ وتلاؤم التركيب، وفي هذا تنفرد الأقاويل الشعرية عن غيرها من الأقاويل»[٣].

---

١ – نفسه، ص٤٣٦–٤٣٧.

٢ – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٦.

٣ – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٠–٥٥١.

إن عناصر الجمال الفني عند حازم القرطاجني هي تلك التي يحصل بوجودها في الإبداع الشعري أثر جمالي والتذاذ نفسي لدى المتلقي. فالمحاكاة أو التخييل والإيقاع أو التوافق الموسيقي واختيار اللفظ وتلاؤم التركيب مؤسِّسات جمالية تفضي إلى تأثير الشعر في متلقيه وإحداث الانفعال لديه.

أضف إلى ذلك أن المعاني الشعرية، بوصفها عنصرا جماليا مضافا، يلزم في انتقائها واصطفائها اعتماد معيار المعرفة والأثر الانفعالي الذي تحدثه لدى جمهور القراء، ولما كانت الغاية الكبرى من المعاني الشعرية (أو الأقاويل الشعرية في صورتها المكتملة) هي «إحداث التأثير والانفعال في النفوس الإنسانية بحيث تحمل على عمل شيء أو اعتقاده أو تجنبه، كانت أدخل المعاني في الصناعة الشعرية وأعرقها فيها هي ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان، واشتركت في قبولها (أو النفور منها) نفوس الخاصة والعامة بحكم الفطرة أو العادة؛ وذلك أن تجمع المعاني أن تكون معروفة ومؤثرة في آن معا، أو أن تصبح مؤثرة بعد أن تعرف. وأحسن الأشياء التي تجمع المعرفة والتأثير معا هي ما فطر الناس على استلذاذه أو التألم منه، وهذا يعني أن الشعر من هذه الناحية يتناول: (١) ما هو مفرح كلقاء الأحبة واجتلاء الروض (٢) وما هو مفجع كالفرقة (٣) وما هو مستطاب كلذة انصرفت يتلذذ الإنسان بذكراها، هذه الأمور تتصور بالفطرة، ولذلك يمكن أن نسميها «المتصورات الأصلية» (...) والشاعر الحق لا يدرج في شعره إلا المعاني التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس؛ لذلك يمكن القول (...) إن المعاني الجمهورية هي المادة الأصلية للشعر، وهي التي لا يتألف كلام فصيح عال إلا منها»[١].

يفصح القول المتقدم لإحسان عباس، إذن، عن وضع اعتباري متميز أولاه نقادنا الأوائل عموما، والقرطاجني خصوصا، للمتلقي من حيث إنه

١- نفسه، ص ٥٥٢-٥٥٣.

يتجاوز مستوى الانفعال بالإبداع الفني إلى مستوى الفعل فيه على جهة القوة لا على جهة التحقيق. إذ لما كانت غاية الشاعر من إبداعه الشعري إحداث الوقع الجمالي وإيقاع الأثر الانفعالي لدى جمهور القراء، فإن هؤلاء يشاركون رمزيا في الإنجاز الفني لأن الشاعر يستحضرهم أثناء ذلك، فلا يستحضر من المعاني، لأجل ذلك، إلا ما يحسب أنه سيبطن قوة التأثير المناسبة التي توقع الانفعال المناسب. وعليه، لا تنال المعاني، بوصفها أحد مؤسِّسات الإبداع الشعري، وسام المقوم الجمالي حتى تكون جمهورية متصورة بفطر القراء وقادرة على تحريك نفوسهم، والتأثير فيهم. ويصح، بهذا الاعتبار، أن يقال إن المتلقي أو الجمهور يمثل أحد العناصر المشاركة في الإبداع الشعري والمؤسسة لجماله الفني.

وتعد اللغة الشعرية من عناصر الجمال الفني، في نظر كثير من أهل النقد الأدبي قديمه وحديثه، عربيه وعجميه. ذلك أن الناقد العربي انتبه مبكرا إلى تميز لغة الشعر عن لغة النثر. فللشعراء، كما يقول ابن رشيق القيرواني، «ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها»، وعدوله عنها يقصر به عن مرتبة الشاعرية. ولهذا نفى دعبل الخزاعي أن يكون أبو تمام شاعرا، بل وأخرجه من سلك الشعراء بسبب جنوحه عن لغة الشعر إلى اللغة النثرية الخطابية. واشترط ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أن تنأى لغة الشعر عن الوحشي والقليل النادر. لقد كان القدماء يرون «أن المختار من الكلام هو الذي يكون سهلا جزلا لا يشوبه شيء من كلام العامة وألفاظ الحوشية»[١].

هكذا مثل سمو اللغة الشعرية عن الابتذال ولغة العوام مقياسا أساسيا للحكم الجمالي عند الناقد العربي قديما، كما مثل قصور الكلام عن بلوغ لغة الشعر موجبا لنزع صفة الجمال عنه وإدراجه في دائرة الرداءة والقبح. ومثال ذلك قول المتنبي:

---

١ - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ١٤٢/ وراجع قبله ص ١٤٠-١٤١.

أين البطاريق والحلف الذي حلفوا   بمفرق الملك، والزعم الذي زعموا[١].

وخلافا لإليوت الذي دعا إلى ضرورة دنو لغة الشعر من لغة الحياة اليومية، وخلافا لورد زورت الذي لا يرى بين الشعر والنثر في مستوى اللغة اختلافا، فإن كولوردج يقول بخصوصية لغة الشعر وتميزها، ويرى تشارلتن أنه «من أفحش الخطأ أن يظن أن لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر، فالعبرة بما تحوي اللفظة من مكنون شعري، وبما تحويه في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر ومشاعر»[٢]. ويشبه ما ذهب إليه تشارلتن إلى حد كبير ما ذهب إليه قبله صاحب دلائل الإعجاز تأكيدا على «أهمية الألفاظ في أداء المعاني باقترانها بما يلائمها لا بمفردها»[٣].

ومما قرره نقاد الأدب العربي قديما وجوب التناسب بين اللغة وموضوع القصيدة أو غرضها الشعري. إن المعجم في القصيدة الغزلية يلزم أن يفارق غيره رقة ولطافة وعذوبة، ويلزم في مواقف البسالة والنجدة أن يتميز المعجم الشعري بالخشونة، وأن يتسم في مواقف المدح بالوضوح وجزالة المعاني ونقاء الألفاظ والجنوح عن السوقية والابتذال. وممن أشار إلى ما تقدم قدامة بن جعفر في «نقد الشعر» وابن رشيق في «العمدة»[٤].

١- هذا القول وصف بشدة قبحه. ذلك أن المتنبي «سمع قول العامة: حلف برأسه، فأراد أن يقول مثله، فلم يستو له، فقال بمفرق الملك. معنى هذا أنهم كانوا يرغبون أن تظل لغة القصيدة في منأى عن الشعبية التي بدأت مبكرا منذ العصر الأموي» يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ٢٤١.

٢- نفسه ص ١٤٢-١٤٣.

٣- نفسه، ص ١٤٣.

٤- يقول قدامة بن جعفر «ولما كان المذهب في الغزل، إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة، كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة، مقبولة غير مستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيبا، إلا أنه لما لم يكن عيبا على الإطلاق، وأمكن أن يكون حسنا إذا كان يحتاج إلى الخشونة في مواضع مثل ذكر البسالة والنجدة والبأس، والمرهبة، كان أحق المواضع التي يكون فيها عيبا الغزل لمنافرته تلك الأحوال... [«نقد الشعر» ص ٢٢٤-٢٢٥ / بكار، بناء القصيدة، ص ١٤٦] ويقول ابن رشيق القيرواني: «وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك الإيضاح... وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية» [العمدة ج ٢، ص ١٢٨/ بكار، بناء القصيدة، ص: ١٤٦].

هذه الإشارات النقدية توحي باهتمام مبكر في النقد العربي بجمالية النص الشعري وبالعناصر المؤسسة لها، ومن جملتها لغة الشعر التي يشترط فيها من جهة الدلالة السهولة والجزالة والتعالي عن الابتذال ومناسبتها لموضوع القصيدة أو الغرض الشعري، ويشترط فيها من جهة التركيب احترامها لضوابط النحو العربي وعدم خرقها لقواعده.

إن سلامة اللغة، كما يرى يوسف حسين بكار، من شروط جمالية القصيدة التي انتبه إليها النقد العربي قديما، «وهو ما تتبناه نازك الملائكة في الشعر المعاصر، وتجأر من صدود النقاد عن نقد القصائد لغويا وإهمال هذه الناحية إهمالا كبيرا. وقد مارست هي نفسها شيئا منه في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» وفي دراستها عن الشاعر علي محمود طه، ولم يهمل أحمد الشايب قبل نازك الملائكة هذه الأمور التي سماها بالجزئيات، وأكد الاهتمام بها لأنها تعين على فهم عقل الأديب وتاريخ أفكاره في أثناء كتابه قصيدته أو مقاله أو كتابه»[1].

ولم يقف النقاد في العناصر الجمالية عند مستويات الدلالة والتركيب، وإنما اعتبروا المستوى التداولي في دعوتهم إلى وجوب مراعاة المقال للمقام أو مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وضمن هذا الأصل العام أدرجوا الأسلوب الشعري بوصفه عنصرا جماليا لا يبلغ أن يراعيه في الشعر إلا البليغ من الشعراء.

إن طريقة الشاعر في النظم، أو منواله في النسج، أو أسلوبه الشعري، يلزم أن يخضع لقاعدة التغير والتبدل تبعا لذاتية القصد من القصيدة أو غيريته، وتبعا للغرض الشعري المقصود. ولذلك أكد ابن رشيق القيرواني في «العمدة» أن «شعر الشاعر لنفسه ومراده وأمور ذاته – من فرح، وغزل، ومكاتبة، ومجون، وخمرية، وما أشبه ذلك – غير شعره في قصائد الحفل».

١- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص: ١٤٧.

واشترط في الشاعر «حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع (...) غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا»[1].

وعليه، يعد عيبا في الشعر، وأحد مقتضيات قبحه ورداءته، جهل الشاعر بمقاصد القول، وعدم مناسبة مقاله لغرضه ومراده. معنى هذا أن تنويع أساليب القول والتصرف في طرائق النظم، تبعا لمقاصده وأغراضه، يعد أحد الأساليب المفضية إلى جماله الفني. يدرك هذا من قول القاضي الجرجاني في «الوساطة»: «ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه؛ بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني. فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[2].

ويؤكد يوسف حسين بكار أن أبا هلال العسكري كان «لا يحب للشاعر أن يسير على طريق واحدة ويتبع أسلوبا واحدا في شعره وشتى أنواع قصائده، لأن التصرف في وجوه الشعر أبلغ، وكان يرى المقدم من الشعراء هو المستولي

١- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج١ ص ١٩٩.

٢- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٢٤.

على الشعر من جميع جهاته، المتمكن من جميع أنواعه، الذي يتصرف فيورد في شعره في كل قصيدة خلاف ما يورد في الأخرى. وبهذا مال إلى تفضيل النقاد لجرير على الفرزدق، ولأبي نواس على مسلم بن الوليد.

ويستشهد أبو هلال بقول جرير:

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا وقت الزيارة، فارجعي بسلام

تجري السواك على أغر كأنه برد تحدر من متون غمام

ويقول: «فانظر إلى رقة هذا الكلام»، ثم يقول الشاعر نفسه أيضا:

وابن اللبون إذا ما لز في قرن لم يستطع صولة البزل القناعيس.

ويقول: «فانظر إلى صلابة هذا الكلام».[1]

وإلى مثل ما دعا إليه القاضي الجرجاني وابن رشيق القيرواني وأبو هلال العسكري، سيدعو حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء». لقد عرض للأسلوب الشعري، وكان «أكثر القدماء اهتماما وأوسعهم كلاما. فالإشارات تقدمت عند سابقيه من النقاد في ضرورة اختلاف الأساليب في القصائد باختلاف موضوعاتها، والتي تتفق مع ما ينادي به النقد الحديث الذي يعد مواءمة الصياغة لموضوع القصيدة أهم عنصر من عناصرها، تلقفها حازم وفصل القول فيها. فطريقة المدح يجب فيها السمو بكل طبقة الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف، وإعطاء كل حقه من ذلك، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة فخمة، وأن يكون نظمه متينا، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة، فأما الغزل فيحتاج أن يكون عذب الألفاظ حسن السبك، حلو المعاني. أما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني، مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة. فأما الفخر فجار مجرى المدح. وأما الاعتذارات والمعاتبات والاستعطافات، وما إليها فملاك الأمر فيها

١- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ١٥١.

التلطف والإثلاج إلى المعنى بها بالطريق التي يراها الشاعر مناسبة ومؤثرة. أما التهاني فيجب أن تعتمد فيها المعاني السارة والأوصاف المستطابة، وأن تستكثر فيها من التيمن للمهنأ، وأن يحذر فيها مما قد يوقع في نفسه شيئا. وأما الهجاء فطريقه أن يقصد فيه ما يؤلم المهجو ويجزعه.»[١]

هكذا، إذن، نخلص إلى أن جمالية الإبداع الشعري تتآزر في تأسيسها، وتتضافر في تشكيلها عناصر متعددة لا تقصر عند مستوى الألفاظ، ولا تنحاز إلى حيز الدلالات، بل تضيف إلى ذلك ما كان له علاقة بمقامات الخطاب مراعاة لمقاصده وموضوعاته وأغراضه، واعتبارا لاستحضار الشاعر ذهنيا للمتلقي أثناء اختيار المعاني التي تستبطن قوة يفترض أن لها فعلا وأثرا فيه.

إن لغة النص الشعري والمؤسِّسات التركيبية والدلالية والبلاغية والإيقاعية يلزم، انطلاقا مما سلف، أن تساهم مجتمعة متناسقة في صناعة جمالية الإبداع وما تقتضيه تلك الصناعة الجمالية من آثار إمتاعية لدى جمهور المتلقين.

ولئن كان نقادنا القدماء قد تفاوتوا تفصيلا وتركيزا وإحاطة بعناصر الجمال الفني في القول الشعري، فإن النظر الإجمالي العام إلى ما وضعوا من آراء، وما أبدعوا من تصورات، ينبئ عن شغفهم بالجمال، واحتفائهم به، واستقصائهم للمقومات التي تشد أركانه، وإرسائهم للقواعد التي تقيم بنيانه.

إن حديث الناقد العربي، قديما، عن اللفظ والمعنى والنظم والمحاكاة والتخييل والتصوير والتمثيل واللغة والأسلوب والموسيقى وغير ذلك من المؤسِّسات الجمالية لفن الشعر، يكشف عن نظرة نقدية شاملة ومتكاملة ومتوازنة تنأى عن التطرف جهة الشكل أو جهة المضمون، وتتعالى عن

١- نفسه، ص: ١٥٤-١٥٥.

التصور الأحادي القائم على صلب الإبداع الشعري عن طريق تجريده من محتوياته ومقاصده أو إلغاء أبعاد الصورة فيه. معنى ذلك أن جمالية الفن لا تصدر عن مستوى البناء دون مستوى الدلالة أو العكس. ولكنها تتولد عن توازن بين الجانبين واعتدال بين الطرفين.

لقد ذهب ابن طباطبا العلوي في كتابه «عيار الشعر» إلى أن سر الجمال الاعتدال وعلة القبح الاضطراب، ولذلك «لا يتحقق جمال الشعر إلا بالاعتدال – أي الانسجام القائم بين صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ – فإذا تم له ذلك كان قبول الفهم له كاملا، فإذا نقص من اعتدال شيء أنكر الفهم منه بقدر ذلك النقصان. والفهم هو القوة التي تجد في الشعر «لذة»، مثلما أن كل حاسة تلتذ بما يليها وتتقبل ما يتصل بها... هاهنا موقف لابد أن يستوقفنا في تاريخ النقد العربي وهو الإلحاح على فكرة المتعة المترتبة على الجمال في الشعر، وتعريف العلة الجمالية بأنها «الاعتدال» دون أي عامل آخر، حتى لقد نعد ابن طباطبا واحدا من النقاد الجماليين في هذا الموقف، ولكن سرعان ما تصبح هذه المتعة نفسها وسيلة أخلاقية، لأن الحالة اللذية التي يقع فيها المتلقي تتجاوز فائدتها حد الاستمتاع بالجمال، إذ تصبح في نفاذها إلى «الفهم» كقوة السحر، ويكون أثر الشعر الجميل عندئذ أن يسل السخائم، ويحلل العقد، ويسخي الشحيح ويشجع الجبان. ومع أن الناقد يربط بين الغايتين اللذية والأخلاقية فإنه أكثر جنوحا إلى تأكيد المتعة الجمالية الخالصة، لأنها هي التي تتحقق في «الفهم» أولا»[١].

الاعتدال أو الانسجام بين مؤسِّسات القول الشعري وعناصره شرط أساسي لايتحصل الجمال الفني إلا به. وعليه أيضا، يتوقف تحقق المتعة الجمالية لدى المتلقي بطريق «الفهم» أو القوة الدراكة للذة. إن تحصيل الاستمتاع الفني بالشعر لا يتحقق بالنظر إلى عناصره ومقوماته معزولا

١- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: ١٤١.

بعضها عن بعض، ولا يتأتى بإيثار بعض جوانبه دون بعض، وإنما يبلغ وينتهى إليه بقراءة متوازنة لا عزل فيها ولا فصل ولا إلغاء ولا إقصاء، قراءة تتلمس مظاهر الاتساق والاعتدال وتجليات التناسق والانسجام بين أبعاد الإبداع المتعددة ومستوياته المتباينة. لأجل ذلك، أرى أن لا يقف الاعتدال فقط عند موضوع الصياغة؛ أي بناء انسجام داخلي بين العناصر المشكلة للعمل الفني، بل يلزم أيضا أن يطال منهج الاعتدال نظرة الذات المتلقية نفسها في قراءتها واستمتاعها واستكشافها لمصادر ذلك الاستلذاذ الجمالي.

لقد اهتم الناقد العربي قديما بعناصر الجمال الفني، وانشغل كثيرا بمفاهيم الجودة والرداءة، والحسن والقبح وضوابط ذلك مقارنة وموازنة ومفاضلة بين الأشعار والشعراء. ذلك كله وغيره يدل على امتلاك الناقد العربي لرؤية جمالية متميزة وأصيلة غير محكومة بمقدمة الفن للفن، أو المدخل الشكلي المؤسس على الصور والهيئات في استقلال عن المحتويات والمقاصد والدلالات أو العكس. إنها نظرة جمالية تصل الشكل بالمضمون، وتعلق الفن بالقصد. ألا ترى أن ابن طباطبا جعل المتعة الجمالية ذاتها وسيلة لإيصال رسالة إلى المتلقي من شأنها إيقاع أثر فيه وإحداث تعديل في قيمه وسلوكه؟

صحيح أن النقاد العرب قديما اختلفوا في مصدر الجمال الفني، جنوحا إلى اللفظ، أو جنوحا إلى المعنى، أو اعتباراً لتوازن المستويين، غير أن المعاينة العامة للتراث النقدي العربي قد تفضي بالناظر إلى الحكم بانشغاله المتميز بكل العناصر التي يفترض أن تكون مؤسِّسات جمالية للإبداع الشعري.

وجدير هنا أن نؤكد، كما أكد حميد سمير في كتابه «الشعر العربي القديم: رؤية إسلامية»، أن حقيقة الشعر في التصور الرسالي إنما تتأسس على اعتبار جمالية المبنى وجمالية المعنى. «إن الجمال في المفهوم الإسلامي يقوم على الارتباط الوثيق بين الظاهر والباطن، والمبنى والمعنى. ويرفض

كل أنواع الفصام بينهما لأن ذلك من شأنه أن يكرس الخديعة ويزور حقيقة الأشياء، وكل جمالية تقوم على هذا النوع من الكذب والتزوير يرفضها الإسلام ويحرمها ويقطع دابرها لما ينشأ عن ذلك من تزييف للحياة، وذلك باستخدام أدوات فنية من أجل تعزيز قيم لا أخلاقية وتزيين الشر والقبيح حتى يتجاوز دمامته ويتحول إلى قيمة مرغوب فيها وهذا ما لا يقبله الإسلام ولا يدعو إليه بل يعارضه معارضة مطلقة... ولقد أثار مثل هذا التصور للمسألة الجمالية جدلا كبيرا بين الدارسين،انتهى كثير منهم إلى القول إن الإسلام يحكم معيارا خلقيا دقيقا و يهمل القيم الجمالية إهمالا كليا، بل ذهب بعضهم إلى أن الإسلام يرفض هذه القيم ويعاديها لكونها زخرفا وترفا يؤهل العمل الفني لمنافسة القرآن، وحجتهم في ذلك هي أن القرآن الكريم لم ترد فيه آيات تتحدث عن الجانب الجمالي في الشعر إضافة إلى موقفه الأخلاقي من الشعراء، ويعتبر أدونيس أكثر الدارسين الذين أذاعوا هذه الفكرة»[١].

وحقيقة الأمر أن تجريد الفن من رساليته، عن طريق نزعها من مؤسِّساته الجمالية، لا يعدو كونه دعوى باطلة يفندها الواقع، وتدحضها التجربة. ذلك أنه لا يخلو سلوك بشري فعلا كان أو قولا، عادة كان أو إبداعا، شعرا كان أو نثرا، من رسالة، وإن كانت هذه تختلف إيجابا وسلبا، وضوحا وإضمارا. وسنعقد المبحث اللاحق من هذا الكتاب للبرهنة على هذه الدعوى، والاستدلال على بطلان الدعاوى التي تزعم تعري الفن عن المقاصد.

١- حميد سمير، الشعر العربي القديم : رؤية إسلامية، ص ٣٧-٣٨.



المبحث الثالث

الفـــــن
بين جمال القصد وقصد الجمال

هل يجوز الجزم بتجرد الفن من الرسالة، وخلوه من الهدف، وبكونه «غاية في ذاته، غاية منزهة عن الهوى» كما زعم كانط؟ هل يصح الفصل بين الشكل الجمالي والقصد الرسالي، أو القول باستقلال الفن عن الأخلاق، إقرارا بجواز الحكم بجمالية «القبيح»؟ ما علاقة الفن بالدين؟

سنروم أن نقدم لهذه الأسئلة وغيرها جوابا في هذا المبحث توسلا بمطلبين: أولهما الاستمتاع والانتفاع، وثانيهما الإرجاء الإرادي للشك.

١,٣ - الاستمتاع والانتفاع:

لقد تبين، سابقا، أن إيمانويل كانط باعد بين المتعة الجمالية من جهة والمتعة الحسية التي يثيرها الموضوع الملائم، والقيمة الموضوعية التي يجليها الموضوع الحسن، والغاية التي يقصد بلوغها بالموضوع النافع من جهة ثانية. وتقرر، هناك، أننا لا نقر الفلاسفة الذين أقاموا مسافة فاصلة بين متعة الجمال وقصد المنفعة، وأن اعترافهم بحصول متعة شعورية وجدانية لدى المتأمل في الجميل يمثل اعترافا ضمنيا بالمنفعة اللذية، أو منفعة الاستمتاع، بوصفها أولى المنافع التي تفضي إليها مباشرة الموضوع الجمالي بالإدراك والتلقي.

إن إلقاء نظرة عابرة على المقالات المتعاقبة لأعلام الفكر الفلسفي ينتهي بالناظر إلى إجماع كثير منهم واتفاقهم حول البعد الوظيفي للفن، على الرغم من افتراقهم في طبيعة ما يراد منه من وظائف ومقاصد. فقد زعم أفلاطون أن للتراجيديا وظيفة خلقية تتمثل في التطهير، ووظيفة معرفية تتمثل في عرض الحقائق الفلسفية. ورأى أغسطين أن القصد من الفن كشف حقائق الإيمان والتعبير عن الانسجام في «قدرة الخلق الإلهي»[1]. وأشار هيجل إلى ما يماثل مذهب أرسطو مؤكدا أن «تهذيب الأخلاق يمثل

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص ٧٧- ٧٩.

هدف الفن»[1]. وأن «الهدف النهائي للفن كشف الحقيقة»[2]. وعرض، في هذا السياق، وظيفة الجميل في تصور الكاتب الألماني كارل فريدريك روموهر. وخلاصتها إبهاج النظر وتحفيز النفس وإمتاع الروح؛ إذ للجمال الملازم لخواص الأشياء تأثير حسي ومعرفي؛ «فبعضها يؤثر في العين، العضو الحسي، وبعضها الآخر يؤثر في حاسة المكان، التي لا يملكها غير الإنسان والتي تعتبر حاسة فطرية، وبعضها الأخير يؤثر على الفهم، وبواسطته على ملكة المعرفة وعلى حياة المشاعر. (هذا التأثير الأخير، الذي هو الأهم إطلاقا، يكمن مصدره في أشكال لا تمت بصلة إلى اللذة الحسية وجمال النموذج، أشكال تتولد عنها مع ذلك لذة أخلاقية وروحية)»[3].

هكذا، وبغض النظر عن التفاصيل والتحاليل التي يقدمها هيجل والانتقادات التي يوجهها إلى هذا الموقف أو ذاك، نستطيع أن نؤكد، إجمالا، أن ثمة إقرارا بمقدمة عدم خلو الفن من رسالة أو هدف. فالأثر الحسي الذي يراد للجميل أن يحدثه لدى المتلقي تحقيقا للمتعة البصرية هدف فني. وكذلك التحفيز النفسي، و الأثر المعرفي وما يترتب عليهما من متعة روحية ولذة خلقية. ولذلك ينتفي، ابتداء، القول بكون الفن غاية

١- هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص ٥١.

٢- نفسه، ص ٩٢/ يقول هيجل: «وقد رأينا بالأصل أن تمثيل الأهواء ينطوي بحد ذاته على درجة معينة من التطهير، من الكاتارسيس Catharsis، فيكون نتيجته السيطرة، ولو في حدود ضيقة، على الأهواء وعلى الغرائز المنفلتة والوحشية (...) وإنما بهذا المعنى يقال إن على الفن أن ينشد هدفا أخلاقيا، وإن على العمل الفني أن يكون ذا مضمون أخلاقي، إن على الفن أن يحتوي على شيء سام تلحق به النوازع والأهواء، ويجب أن يصدر عنه مفعول أخلاقي قادر على تشجيع الروح والنفس في الصراع مع الأهواء (...). والقول إن على الفن أن يرضي ويبهج، أن يكون مصدرا للذة.. معناها أن هدفا عرضيا صرفا يعزى إليه، هدفا لا يمكن أن يكون هدفه. إن الدين والطبائع والأخلاق مواضيع موجودة من الأساس في ذاتها، وكلما أسهم الفن في تشجيع الصبوات الدينية والميول الأخلاقية وفي تلطيف الطبائع، يكون الهدف الذي أدركه على هذا النحو أكثر ارتفاعا وسموا.» [المدخل إلى علم الجمال ص ٥١-٥٢].

٣ - نفسه، ص ١٠١.

في ذاته لا صلة له بالأغراض. يتقرر هذا بما انتهى إليه شوبنهور من أن الفن وسيلة يقصد منها إبلاغ ما يمتلكه الفنان من أفكار إلى المتلقي، وبما ذهب إليه الشاعر والفيلسوف الأمريكي سانتيانا تأكيدا على أن العمل الفني الجيد نموذج للعقل والحياة[١].

هذا البعد الوظيفي الذي نروم أن نثبته للفن أثبته الفيلسوف الظاهراتي هوسرل حين قرر أن «غاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته»[٢]، كما أثبته النفساني الفرنسي جاك لاكان حين رأى أن وظيفة الفن هي التأثير في المتلقي وتغيير سلوكه؛ إذ يحول «حال المتلقي من الحسد إلى الإعجاب، ومن الشر إلى التسامي والعلو»[٣]. ظاهر هذا الرأي يرادف إلى حد المماثلة المقال الأرسطي في وظيفة الفن، ومذهب القائلين بأثره الإيجابي والفعال في تهذيب الأخلاق وإصلاح السلوك وتطهير النفس من أهواء السلب ونوازع الشر. معنى هذا أن ما خلص إليه جاك لاكان يقرر من جهة الوظيفة النفسية للفن، ويرسخ من جهة ثانية طابعه «الرسالي» أو الوظيفي. وكأنه بذلك يؤكد عدم جواز الفصل بين الفن والقصد. وبهذا الاعتبار ترد دعوى القائلين بتجرد الأثر الجمالي عن الغرض، ومنهم كانط وفخنر وبرلين. وهي الدعوى التي صرح ببطلانها أهل الجماليات البيئية أنفسهم، كما ذكرت في موضع سابق من هذا الكتاب.

إن انطواء الفن على الأغراض واحتواءه للمقاصد، بل واختفاء المقدمات السرية والعقائد في ثناياه، قول لا يجوز بحال من الأحوال إنكاره، ذلك أن الفنان، من حيث إنه مبدع للخطاب الفني، يضمن إبداعه، قاصدا أو غير قاصد عقائده ومقاصده. إذ لا يقبل عقلا وتجريبا أن يرسل المتكلم خطابا

١- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص ١٢٢.

٢- نفسه، ص ١٢٣.

٣- نفسه، ص ١٥٣.

لا رسالة فيه، وأن يلقي إلى المتلقي قولا خلوا من هدف يخفيه، وأثر يقصد إحداثه فيه. ولقد تقرر وتكرر، بما لا يدع للشك مجالا، نظير هذا الموقف عند أهل النظر الفلسفي والنفسي في الفكر الغربي قديما وحديثا. ونضيف تعزيزا لهذا الموقف، على جهة المثال لا الحصر، مذهب السيكولوجية الشخصانية. وخلاصته أن الإبداع تحقيق للذات. هذا الرأي قال به جولدشتاين أولا، وتبناه بعده من رواد المذهب ماسلو وروجرز وفروم. ويبين ألكسندرو روشكا الرسالة التي يحملها الإبداع عند هؤلاء بقوله: «إن واحدا من المفاهيم الأساسية لعلم النفس الإنساني في مجال الإبداع هو التحقيق الذاتي، ويعني الشحنة الدافعة نحو الإبداع. ويشتق الدافع الإبداعي – وفق ما يراه ممثلو هذا الاتجاه – من الصحة السليمة والجوهرية للإنسان، حيث يرى روجرز أن التحقيق الذاتي يعني التعبير المليء بالإنسانية، وهو مرادف للوظيفة الكاملة للإنسان.... أما فروم فيرى أن الشخص يكون بالتأكيد سعيدا عندما يبدع شيئا ما، بشكل عفوي، وعندما يتحد مع العالم ومع نفسه، حيث إن عقله وعاطفته يكونان في انسجام كامل. إن الإبداع بالنسبة لهؤلاء هو عملية من العلاقة بين الفرد السليم والوسط المشجع والمناسب»[1].

وإذا كان الفن، بالاعتبار الفلسفي، يسر هدفا معلنا أو غير معلن يتمثل في الكشف عن الحقيقة، كما زعم هيجل، وبالاعتبار النفسي يقصد إلى التطهير من قيم السقوط، ويبغي التعالي عن الشر وإصلاح السلوك، كما تقدم عند أرسطو ولاكان، وإذا كان بالاعتبار ذاته يسعى إلى تحقيق الذات، كما تجلى عند أنصار الاتجاه الإنساني في السيكولوجية الشخصانية، فإن الفن بالاعتبار الاجتماعي يتخذ من المجتمع غاية وقصدا؛ إذ الفنان أو المبدع، كما يرى ألكسندرو روشكا، ليس «شخصا منعزلا، وإنجاز إبداعه

---

١ – ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ص ٢٢–٢٣.

ليس من أجل الإبداع، وإنما من أجل فائدة المجتمع، حيث إن النشاط الإبداعي يتضمن عامل الإنجاز الإنساني للشخص المبدع، فهو يسعى من أجل إضافة قيم جديدة للميراث الاجتماعي كما تقول رو (A.Roe)».[1]

هذا القول ذاته ينفي أيضا، كتلك التي سبقت، أن يكون الإبداع غاية في ذاته، وينص على بعده الرسالي وطابعه الوظيفي. ذلك أن العلاقة بين المبدع والمجتمع مؤسسة على المشاركة والاتصال لا على الانفصال والانعزال. إن الفنان إنما يبدع ليبث إلى قارئه رسالة. ويستطيع المتلقي أثناء استمتاعه جماليا بما بثه الفنان إليه أن يدرك ويتمثل، أحيانا، بوعي أو بدونه، المقاصد الثاوية خلف القول الفني.

صحيح أن الفن يلقى إلى المتلقي مفارقا للخطاب الذي ينجز في سياق التواصل اليومي، من جهة قيام هذا على التلقائية والأداتية، وتشكل ذلك وعيا بأبجديات الصناعة الفنية. الخطاب الفني إنجاز جمالي يؤسسه المبدع، ويشكله وعيا بعناصر الإبداع التي تمنحه شهادة الانتماء إلى عالم الفن دون أن يتحول، كالخطاب التلقائي، إلى مجرد أداة للتعبير عن العقائد والمقاصد. إنه يقدم إلى المتلقي على هيئة تضمن الإمتاع الجمالي ابتداء، وإيصال المضمر الرسالي انتهاء.

هكذا، إذن، تتأسس علاقة المتلقي بالفن، كما يرى شاكر عبد الحميد، على أساس الاستمتاع والانتفاع، ويكون الفن بذلك قناة ينقل الفنان عبرها موقفه من ذاته ومن العالم حوله معرفيا وانفعاليا واجتماعيا وسياسيا وغير ذلك. معنى ذلك أن الفن شكل رسالي يتوسل به المبدع ليبلغ فكرة أو موقفا أو تصورا للقارئ بغية التأثير فيه أو حمله على تبنيه. لهذا «لم يكن الفن في كثير من الأحيان غاية في ذاته». لقد كانت غايته فهم الحقيقة الكلية، وتجسيد قيم الفنان وأفكاره وأحلامه وانفعالاته. إن العلاقة «بيننا وبين

---

١ – نفسه،ص ٦٠.

الأعمال الفنية، إذن، ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في جوهرها، علاقة موقفية تعتمد على طبيعة التفاعل، بيننا وبين العمل الفني في «موقف معين». وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادرا على النشاط والتأثير في مواقف متعددة تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته، وكان هذا العمل أكثر خصوبة وثراء»[1].

كل ما سلف من آراء ومواقف يمثل ردا صريحا على الدعوى القائلة بتجرد الفن عن الغرض، وبكونه غاية في ذاته، ودحضا واضحا لدعاة الفن للفن، ولأتباع الحداثة الأدبية ممن زعموا أن الشعر غاية في ذاته وتنكروا للاعتبارات الواقعة خارج البنية النصية للأثر الفني. واعتبروا الحقيقة والأخلاق والانفعال بدعا. ومن هؤلاء يوسف الخال. وقد تقدم أنه ينفي صفة الشاعرية عن الشاعر لمجرد أن تكون له رسالة. فلا اعتبار في الزعم الحداثي لدعاوى «الواقعية» و«الالتزام». ولقد تقرر سابقا أن ما ادعته طائفة «شعر» الحداثية، وضمنها يوسف الخال، لا يعدو كونه شعارا؛ إذ لا يخلو خطاب هؤلاء من المقدمات والمواقف الإيديولوجية. ألم يؤكد يوسف الخال صموده الريادي ضد التيار «الواقعي الملتزم»، وهو يعلن، في الوجه المناقض، أن الالتزام يضر بالفن ويشوه حقيقته ؟ ألا يمثل الخال ومعه زمرة شعر موجة معارضة مسكونة بهم إيديولوجي يحركها للصمود في وجه تيار الواقعية والالتزام وضده بدعوى لزوم تعري الفن وتجرده من أبعاده الوظيفية ومقاصده الرسالية؟.

إن يوسف الخال نفسه الذي أنكر أن يكون للفن الشعري رسالة، يعارض نفسه، ويثبت خلاف ما أنكر، مصرحا أن للشعر مضمونا وجوديا مؤسسا على التجربة والرؤيا. فهو يرى أن «المضمون في الشعر الحديث يجب

---

١ - شاكر، التفضيل الجمالي، ص: ٢٥-٢٦-٢٧-٤١٨-٤٣٧.

أن يكون نابعا من تجربة الشاعر وفرادة شخصيته، وأن يكون الإنسان في وحدته أمام مصيره هو الموضوع الأول، وأن يعرب هذا المضمون عن رؤيا جديدة للعالم.»[١]

لا يخفى، إذن، ما يخفيه هذا القول من اعتراف ضمني برسالية الفن و وظيفيته، وما يقتضيه من نفي بين لأن يكون الشعر في التصور الحداثي مجرد تفكيك وتعد لقيود الشكل الفني السائد وقواعده. أليس للشاعر الحداثي رسالة يقصد أن يبلغها إلى المتلقي، ويريد أن يحدث بها أثرا فيه، حين يفصح في شعره عن تفرده، وحين يكشف وحدة الإنسان واغترابه في علاقته بمصيره، وحين يسعى بذلك إلى بناء رؤيا جديدة للعالم؟ أليس التصور الحداثي للشعر، بهذا الاعتبار، امتدادا وتكريسا للمشروع الفلسفي الوجودي في تركيزه على مفردات: الإنسان ومصيره ومسؤوليته وحريته وتفرده واغترابه وحرمانه واضطهاده؟

إن وظيفية القول الشعري في التصور الحداثي من الثوابت التي لم يتنكر لها رواد الشعر الحر أنفسهم، ذلك أن الحداثة الشعرية، في نظر نازك الملائكة، لا تقف عند مستوى الانزياح الإيقاعي والجريان في فلك الحداثة الشكلية، بل إنها تمثل انخراطا في الواقع وتجسيدا لقضاياه وتجاوزا لمذهب «التصنع الكلاسيكي» / الإحيائي وللنزوع الرومانسي إلى الذات انكفاء عليها وهروبا إليها من عالم الأشياء. هذه الدعوى أيدها بدر شاكر السياب في الفترتين الشيوعية والقومية من مسار حياته. فقد عرف الشعر بأنه «بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به».[٢]

---

١ – عبد الرحمان عبد السلام محمود، وعي الشعر، ص ١٢٠.

٢– نفسه، ص١١٣.

إن الشعر بهذا المعنى يزاوج بين الشكلي والوظيفي: الشكلي بما هو بناء فني جديد يتجاوز لغة التقرير والخطابة إلى لغة التصوير والإيحاء، والوظيفي بما هو «وسيلة ثورة وأداة تغيير اجتماعي»[١]. على الرغم من فساد المقدمات التصورية الثاوية خلف الخطاب «الثوري اليساري» الذي جسده السياب في مرحلة هيمنة الإيديولوجيا الشيوعية.

وينكشف الطابع الوظيفي للقول الشعري عند الحداثيين العرب أيضا فيما اصطلحوا عليه «بالقصيدة التموزية». ويمثلها شعراء أمثال: جبرا إبراهيم جبرا، وخليل حاوي، ويوسف الخال، وبدر شاكر السياب ممن تجاوزوا المثل الجمالية العربية الشائعة في الإحيائية والرومانسية إلى المثال التموزي أو الفنيقي «اعتمادا على الموروث المعرفي لهاتين الأسطورتين في الثقافة الإنسانية والعربية. وبهذا الوعي التموزي تحولت استراتيجية المفهوم الشعري من محض زخرفة كلاسيكية تمتاح من معان تليدة تصل العباسي بالأموي والجاهلي، ومن محض وجدانية وتعبير يضخم الأنا والشعور بها مفردة في انعزالية الغاب المهجري أو الميوعة الرومانسية بعامة، ومن محض ثورة عروضية شكلية مندفعة نحو تحطيم السياجات الإيقاعية الموروثة وتعديل مساراتها، إلى البحث عن الهوية العربية المبعثرة، والذات القومية المترمدة، وإلى رؤيا انبعاثية تستشرف آفاقا مستقبلية تقوم على ثنائية بنيوية ذات جدل تصادمي ناجز في تطهير الواقع وتكنيسه وخلق واقع يتكئ على مثل رؤيوية وجمالية قشيبة»[٢].

مهما يكن، إذن، اختلافنا مع الحداثة الشعرية العربية في مسلماتها الإيديولوجية، ومهما يكن موقفنا المبدئي المفارق والرافض لعقائدها ومقاصدها، ومهما يصدر عن أهلها من زخرف تصوري واحتيال

١- ن.م.ص.

٢- نفسه، ص ١١٤.

نظري ومن دعاوى خادعة مضللة تزعم براءة الشعر من طابعه الغنائي وخلوه من بعده القصدي، فإن النص المتقدم يؤكد، بما لا يبقي مجالا للارتياب، أن الشعر بناء صوري مسكون بمعنى «رسالي» يتجسد عند شعراء «القصيدة» التموزية» في «البحث عن الهوية الحضارية للذات القومية المتمردة». إن الشاعر «الحداثي»، بهذا المعنى، يعيش ويتحرك في دروب الوجود والإبداع «برسالة»، أقر بذلك أم أنكر. لأجل ذلك، لا يجوز، بأي حال من الأحوال، الجزم بخلو قول شعري من رسالة، بصرف النظر عن كونها موسومة بالاكتمال والاعتدال أو موصوفة بالابتذال والاختلال. ويعد ضربا من العبث والوهم الإيهام بكون الشعر غاية في ذاته.

هذه الفكرة تزداد رسوخا حين يؤكد بعض الباحثين أن القول الشعري، في التصور الحداثي العربي، لم يعد إلا قناة عمالة للرسالة الإيديولوجية الغربية ارتماء في أحضانها وتجاوزا لخصوصيات الذات الحضارية. «رسالة» الشاعر الحداثي، إذن، تكمن في «التمرد على مقومات الهوية وتثبيت المقدمات الثقافية الغربية بذريعة الامتداد الحضاري ووحدة الهوية التي صرح بها أدونيس في نفيه للحدود الثقافية بين «الشرق» «والغرب» ودفاعه عن المشروع الحضاري المتوسطي»[١]. بل إن يوسف الخال نفسه، الذي حكم بانتفاء الشاعرية عن كل شاعر رسالي، يعلن صراحة اندماجه في قلب الخطاب الفكري الغربي وانخراطه في «مشروعه الحضاري». يتضح هذا جليا في قوله: «إن الحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني، والروسي... إن هذه الحضارة هي نحن

١- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٢٩./ تصرف عبد الرحمن عبد السلام محمود، وعي الشعر، ص ١١٦.)

بقدر ما هي هم»[1]. وفي الوقت ذاته،يكشف، في موضع آخر، الأثر السلبي الذي قد يلحق الإبداع الأدبي في علاقته بالقارئ بسبب المفارقة بين الانتماء الجسدي إلى المجتمع الشرقي والارتماء الوجداني في أحضان الغرب، ويعرب عن هذه المفارقة في قوله: «بين كوننا شكلا في العالم الحديث وكوننا جوهرا من خارجه، (تناقض) يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم، ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي غريبا»[2].

هذا النص يعرب مرة أخرى، بما يناقض فيه يوسف الخال نفسه، عن البعد الوظيفي للإبداع الفني وعن الانشغال الرسالي للفنان أبدى ذلك أم أخفاه. إذ ما الذي يضطر الشاعر إلى المعاناة إذا لم يكن مسكونا برسالة تؤرقه وتحرقه؟ وما يضيره في غرابة إبداعه، أو امتناع تواصل القارئ معه، إن كان مبدأه تنزيه الشعر عن الرسالة والوظيفة وصلبه في حدود الشكل واللغة؟

وفي الموقف الداعم لوظيفة الفن، ينفي الناقد المغربي محمد مفتاح أن يكون الشاعر العربي المعاصر عبثيا عدميا. ويؤكد أن لشعره «رسالة وخصوصية في مجتمعات ذات خصوصية»[3].

إن الرسالة الحداثية، التي قامت على تقديس المادة والعلم والعقل،

١- عبد الرحمن عبد السلام محمود، وعي الشعر، ص ١١٦. / × أود أن أشير هنا، كما أشار عبد العزيز حمودة، إلى أن ألان تورين كشف في كتابه «نقد الحداثة» «الخديعة الكبرى التي مارسها الاستعمار الغربي مع الشعوب المقهورة حينما ربط بين الكونية الجديدة والعقلانية، وقصر العقلانية على عقلانيته هو، وعلى قوميته الخاصة وهكذا حينما يبيع لنا الغرب الكونية الحديثة، فإنه يبيع نسخته القومية الخاصة من سيطرة العقل والحداثة. ونسخة الغرب العقلانية تقوم على عدم الاعتراف بأي مكتسبات من الماضي.» (عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٧٢).

٢ – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص: ١٧.

٣ – محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، ص ٢٤٩، فصول، م٦،ع١، صيف ١٩٩٧ / المرايا المقعرة، ص ٧٠.

بوصفها آلهة جديدة، كما يسميها عبد العزيز حمودة، ترفض إلى حد التمرد قيم الروح ومسلمات الدين التي هي من خصوصيات مشروعنا الحضاري الرسالي في جميع مجالات الحياة بما فيها الإبداع الفني. من المستحيل، وفقا لما نص عليه ألان تورين في كتابه» نقد الحداثة»، أن يسمى حداثيا كل مجتمع «يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوحي إلهي أو جوهر قومي»[١].

غير أن إنكار الحداثة للموقف الرسالي المؤسس على الوحي وعدم اعترافها، بما ينعته أدونيس في «الثابت والمتحول»، «بالقوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم في العالم»، لا يعني تجرد الخطاب الحداثي من مقاصد وغايات قائمة على أوهام النظر وأهواء التصورات.

ومن هنا نخلص إلى دحض دعوى كانط، التي تقضي بأن «الفن غاية في ذاته غاية منزهة عن الغرض». كما ننتهي إلى بطلان ما يناظر هذه الدعوى في التصور الحداثي الغربي والعربي عند أمثال بودلير ويوسف الخال ممن زعموا شعارا لا حقيقة أن الشعر لا يكون إلا إذا كان خاليا من قصد أو رسالة، وأن وسام الشاعرية منزوع عن من لم تكن له لغة الشعر غاية.

إن الفن الشعري، بناء على سبق، ليس هدفا في نفسه، وليس منظوما للذة النظم فقط، وليست لغته مقصودة لذاتها، وليست الحقيقة والأخلاق والانفعال بدعا لا صلة لها بالإبداع. وإنما الفن بناء جمالي رسالي يقصد صاحبه منه تحقيق وظيفتي الإمتاع والانتفاع. وبذلك تتهاوى نظرية الفن للفن أو العقيدة الشكلية، التي ظلت، حسب ما ذكره توماس ماك إيفلي Thomas Mc Evilley في كتابه «الفن والاستياء»، «لسنوات طويلة سلاحا في يد مجموعة من المسيطرين على مجال النقد الفني.

١ - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ١٥٦.

والشكلية Formalisme التي قصدها ماك إيفلي هنا هي النزعة التي تنادي بتغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الفني من فكر وخيال وشعور، مرهصة بنظرية الفن للفن، على أساس أن الفن عالم قائم بذاته وغير مطالب بتسجيل مجريات الحياة أو الأخذ عنها»[1].

ويستوقفنا، في خاتمة هذا المطلب، إشكال آخر يتمثل في أثر القبح الرسالي على المستوى الجمالي للإبداع الفني الذي لا يتأسس على المقدمات الاعتقادية والسلوكية المنبثقة من الوحي. هذا الإشكال سيشكل مجالا للقراءة والدرس في المطلب اللاحق من هذا البحث.

٢,٣- الإرجاء الإرادي للشك:

يرى عبد العزيز حمودة أن التعليق أو التأجيل الإرادي للشك (The willing suspenssion of disbelief) مبدأ جمالي مشترك في الاتجاهات النقدية المعاصرة «قدمه كوليردج لأول مرة في كتابه Biographia Littaria»[2]، ويقصد بهذا المبدأ النظر إلى الإبداع الفني نسقيا وقراءته داخليا دون استحضار الاعتبار الرسالي في التقويم الجمالي. معنى ذلك إرجاء الاختلاف الاعتقادي، وتأجيل الشك الديني، أثناء القراءة الجمالية للفن.

ما درجة سلامة المبدأ المتقدم؟ وما حدود التسليم به والاستجابة لمقتضياته؟ هل استحضر الناقد العربي القديم تطبيقا وتجريبا مبدأ الإرجاء الإرادي للشك، بما هو مبدأ نقدي سبق إليه الغرب تقعيدا وتنظيرا؟

نقف في ثنايا تعريف صاحب «المرايا المقعرة» لمبدأ التأجيل الإرادي للشك على موقف ضمني يسر دعما وتأييدا للمبدأ وتقريرا لصحته وصلاحيته

---

١ - سمير غريب، الفن الحديث والحداثة في الفن، ص ٥٤.

٢ - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص ٤٢٨.

وجدواه تصورا وممارسة. ويحتج لموقفه بأن الاختلاف العقدي لم يمنع العربي المسلم من قراءة شعر أنجزه عقل كافر، فإذا كنا كعرب مسلمين «لا نرفض شعرا أنتجه عقل كافر، بل لا نرفض شعرا أنتجه عقل يختلف معنا في العقيدة، بل نتذوقه ونوفيه قدره من النقد والتقريظ حينما يستحق ذلك. فما التفسير النفسي والجمالي؟ ما المبدأ الذي يحكم تلك الموضعية الرائعة؟ المبدأ أو التفسير هما «التأجيل الإرادي للشك» الذي تنبه له البلاغيون العرب دون أن يستخدموا المصطلح الحديث مرة أخرى، فأنا حينما أتعامل مع القصيدة، أي قصيدة، سواء أفرزها عقل مسلم راسخ الإيمان، أو عقل تختلف عقيدته عن عقيدتي، لا أقرأها باعتبارها كلاما أو نصا دينيا، بل كقصيدة، قصيدة فقط، أي أنني أثناء قراءتي لتلك القصيدة أؤجل الشك أو الاختلاف، وأتعامل مع القصيدة كقصيدة، من داخلها فقط، أما قبل قراءة القصيدة وبعدها، فلا يطلب مني أن أؤجل شكي»[1].

في هذا النص، إذن، يقدم عبد العزيز حمودة بيانا لمبدأ التأجيل الإرادي للشك، ويفصح عن رفض بين لاعتبار الاختلاف العقدي في القراءة الجمالية للفن الشعري، من حيث إنها كشف داخلي يفرض أن تلغى فيه الاعتبارات الخارجية، أو تؤجل إلى حين الانتهاء من تعيين القيمة المناسبة للأثر الفني في سلم الجمال والقبح. مقتضى هذا الكلام أن القبح الرسالي لا يمتلك سلطة التأثير في المستوى الجمالي للشعر. ولهذه الدعوى في النقد العربي أنصار ومخالفون.

الناقد العربي قدامة بن جعفر مثل، قديما، نموذج تأييد وتفعيل لمبدأ الإرجاء الإرادي للشك. إذ لا أثر، في اعتباره، للقبح الرسالي على المستوى الجمالي للشعر. وقد صرح في كتابه «نقد الشعر» بما يرادف هذه الفكرة، ويوازيها دلاليا، دفاعا عن شعر امرئ القيس رغم فحاشة معناه، قائلا:

١- ن.م.ص.

« ... وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته»[1].

هكذا يفترض قدامة ابتداء استقلال المادة الدلالية، أو المعنى، عن الشعر، ليبرهن على اقتصار التقويم الجمالي على البعد الصوري، واتصاله به، وانفصاله عن شرف الرسالة ورفعتها أو فحاشة الدلالة وخستها. بيد أن ما يثير الاستغراب ويشعر بالتناقض والتعارض في مواقف قدامة أن يوسف حسين بكار يحشره ضمن الفئة التي جزمت بالترابط التام بين اللفظ والمعنى. مقتضى هذا لزوم اعتبار الطرفين أثناء قراءة الإبداع الشعري بغية ترتيبه في مدارج الجودة والرداءة. وعليه، يلزم أن يكون لوضاءة المعنى أو وضاعته أثر في جودة الشعر أو رداءته كذلك الذي يكون للفظ في حال اكتماله واعتداله أو حال اختلاله واعتلاله.

إن قدامة بن جعفر، في نظر يوسف حسين بكار، «وإن لم تشغله قضية اللفظ والمعنى ما شغلت غيره، لا يكاد يبين تفضيله للفظ أو المعنى. ويلوح لنا أنه نظر إليها نظرة فيها شيء من نظرة أرسطو إلى وحدة العمل الأدبي، لأنه عالجها متصلة بغيرها من أركان القصيدة الأخرى وهما الوزن والقافية وائتلافهما معا. وقدامة، وإن أفرد نعت كل ركن من هذه الأركان على حدة، لم يقصر الجودة على واحد بعينه، بل رآها فيها مجتمعة»[2].

ولقد شابه القاضي عبد العزيز الجرجاني قدامة بن جعفر مذهبا في قضية اللفظ والمعنى، وموقفا في الإشكال الرئيس الذي عليه مدار هذا المبحث. ففي سياق دفاعه عن المتنبي في كتابه «الوساطة» يعلن، بما لا يدع للريب بابا، عدم تأثر الجمال الشعري بفساد الاعتقاد. ويعرب عن هذا قوله: «والعجب ممن ينتقص أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات تدل على

---

١ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٦٦.

٢ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة، ص ٥١١.

ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة... فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، أو من تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول الرسول ﷺ بالهجاء وعاب من أصحابه بكما خرسا، وبكاء [البكاء: جمع بكئ وهو من قل كلامه خلقة] مفحمين. ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[١]. وقبل هؤلاء جميعا، ذهب أبوبكر الصولي، في كتابه «أخبار أبي تمام»، إلى أن إيمان الشاعر لا يزيد شعره شرفا وحسنا وأن كفره لا يزيده رداءة وقبحا. ورد بذلك على من اتهموا أبا تمام بالكفر، واتخذوا ذلك مبررا لاستقباح شعره، وذريعة للحكم عليه، مع رفعة قدره، بالخسة والوضاعة. هذا الموقف يظهر بينا في قوله: «وقد ادعى قوم الكفر عليه بل حققوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه». ويفند، عقب ذلك، ادعاء تكفير أبي تمام، بشهادة شعره، قائلا: «فكيف يصح الكفر عند هؤلاء على رجل شعره كله يشهد بضد ما اتهموه به...؟»[٢].

أبو بكر الصولي، إذن، يلتقي مع قدامه وابن جني والقاضي الجرجاني في القول بلزوم فصل الاعتقاد عن النظر الجمالي إلى الشعر لا اتخاذه معيارا للتجويد والتقبيح. إلا أنه في احتجاجه لسلامة الاعتقاد عند أبي تمام، وتبرئته من تهمة الكفر التي نسبت إليه، يثير مسألة مهمة مفادها أن مرجع الحكم الاعتقادي على الشاعر شعره، وشعر أبي تمام «يشهد بضد ما اتهموه به...»، **أي بإيمانه لا بكفره**. ولعل الصولي، بذلك، ينص، قاصدا أو غير قاصد، على احتمال القول الشعري لعقائد الشعراء واشتماله على أفكارهم

١- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص٤٦.

٢- الصولي، أخبار أبي تمام، ص ٢٧١-٣٧١.

ومواقفهم وما يقصدون إلقاءه في رؤوس متلقيهم ونفوسهم من فلسفات وتصورات. وإذا كان ذلك كذلك، فإنه لا يصح، عقلا ومنطقا أثناء قراءة الإبداع الشعري وتقويمه ومقاضاته، إلغاء الاعتبار الرسالي، من حيث إنه قائم فيه، لا قبله أو بعده أو خارجه، وممتد في ثناياه، لا متجرد عنه أو منزوع منه.

كما أن موقف أبي بكر الصولي في المسألة يجرنا إلى وجوب التمييز في الفساد الرسالي، أو القبح الاعتقادي، بين نوعين: لازم ومتعد. الأول يلزم ذات الشاعر ويختص بها من غير أن يجاوزها ليقع في أشعاره. والثاني يتعدى الشاعر ليتجلى، تصريحا وتلميحا، في إبداعه الشعري. وبذلك أخبر النبي ﷺ أن أمية بن أبي الصلت «آمن شعره وكفر قلبه». الفساد الرسالي اللازم لا يلزم أن يكون مدعاة لسحب وسام الجمال عن الفن، خصوصا وأن القارئ، بحكم قصوره البشري، لا يستطيع جزما أن يشق على قلب الشاعر حيث يستقر قبح الاعتقاد. بيد أن الفساد الرسالي المتعدي يلزم أن يكون مقياسا للحكم بالاختلال الجمالي في العمل الفني، لأنه جزء من أجزائه ومستوى من مستوياته. بل كثيرا ما يتم توظيف تلك المستويات جميعا جسورا ومسالك للعبور إلى القصد الرسالي. وأرى لأجل ذلك أن القيمة الجمالية للشعر مشروطة بجماله الرسالي. ومن مقتضياته جمال الظاهر والباطن، وجمال المبنى والمعنى، وجمال المسلك والغاية. وأرى كذلك أنه لا يلزم الالتزام بالأحكام الجمالية التي أسندها النقاد العرب لطائفة من الإبداعات الشعرية على الرغم من فسادها الرسالي من جهة الاعتقاد والسلوك. ويصح بناء على ذلك التصريح برفضنا المبدئي لمبدأ الإرجاء الإرادي للشك الذي دل عليه احتجاج أمثال قدامة لامرئ القيس، وانتصار أمثال القاضي الجرجاني للمتنبي.

وفي الجهة الرافضة لمبدأ التأجيل الإرادي للشك في النقد العربي القديم،

يقف أبو منصور الثعالبي وعبد القاهر الجرجاني وابن شرف القيرواني وحازم القرطاجني. لقد عاب الثعالبي، في «يتيمة الدهر»، ما تضمنه شعر المتنبي من ضعف العقيدة ورقة «الدين». وكرر قول القاضي: «الديانة ليست عارا على الشعراء، ولا سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر». إلا أنه عدل في هذا الحكم الذي كان القاضي قد أطلقه دون تحديد. فدل بذلك على أنه يحاول أن يجعل للدين تدخلا في المقياس الأدبي حين قال: «ولكن للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا، ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته، وكثيرا ما قرع المتنبي هذا الباب بمثل قوله:

يترشفن من فمي رشفات هن أحلى من التوحيد»[1].

إن الثعالبي، إذن، يضع السياج الرسالي الذي يفترض مبدئيا ألا يتجاوزه الشاعر المنتمي روحا وجسدا إلى الأمة التي تحمل مشروعا حضاريا مؤسسا على الوحي. وما ينبغي في هذا المشروع أن يكون الفن بمعزل عن الدين، أو تكون نظرة الناقد إليه بمعزل عن الدين. إن الانتماء إلى الإسلام، يعني فيما يعنيه، التسليم المطلق بمبادئه وثوابته، والانضباط الكامل لقواعده وضوابطه، تحقيقا لمقتضيات الإجلال لا الإخلال في جميع مستويات الحياة بما فيها الفن، إبداعا وقراءة وتنظيرا. وكأني بالثعالبي، إذ يحض على وجوب احترام الإسلام والتزامه، قولا وفعلا ونظما ونثرا، يحيل على تلك الشمولية التي يلزم أن تسم نظرة المسلم الرسالي في وصله لكل حركاته وسكناته وتصرفاته وأبعاد حياته بمبدأ الإذعان المطلق لله إخلاصا وتوحيدا ﴿ قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَالَمِينَ ﴾ (الأنعام،١٦٢). لذلك أرى أن يكون الحكم بالجمال مشروطا بمبدأ الإجلال، وأن يكون الحكم بالقبح

---

١ - الثعالبي، يتيمة الدهر، ج١، ص١٦٨-١٦٩.

مقيدا بشرط الإخلال. وبهذا الشرط تصير فحاشة المعنى في شعر امرئ القيس قادحة في جماله. غير أن مبدأ الإجلال الرسالي، وإن كان شرطا لازما وحاسما في الحكم الجمالي، إلا أنه لا يمتلك بمفرده سلطة الحسم في الحكم، ذلك أن، ثمة، مقومات فنية أخرى تشكل، موصولة به ومجتمعة معه مرجعا للجزم بجمالية الفن.

ولقد تنبه ابن قتيبة في «الشعر والشعراء»، قبل الثعالبي، إلى ما يزكي الاعتبار الرسالي في النظر إلى الشعر من غير إنكار للاعتبار الشكلي، إذ ميز اعتمادا على قيمتي الجودة والرداءة، بين أربعة أصناف وعد أول تلك الأصناف مرتبة ما زاوج بين جمال المبنى وجمال المعنى، ومن ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع[1]

وقد ذكر زكي العشماوي في كتابه: «من قضايا النقد الأدبي والبلاغة»، وقرر يوسف حسين بكار في كتابه «بناء القصيدة» أن ابن قتيبة يريد بجودة اللفظ «جماله الشكلي وتكوينه الصوتي والموسيقي، وحسن إيقاعه في السمع، وعذوبة وقعه على الأذن. أما المعنى فتؤكد أمثلته أن المعنى الحسن عنده ما كان يتضمن حكمة أو مثلا أو فكرة أخلاقية أو ما يمت إلى هذه الأمور بصلة»[2]. بل إن بكار بلغ حدا زعم فيه اقتراب تصور ابن قتيبة مما اصطلح عليه في التاريخ المعاصر بنظرية «الفن للمجتمع». في الوقت الذي يلامس قدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني شيئا من نظرية الفن للفن. إذ لا علاقة عند هذين بين الجمال الفني وفحاشة الموضوع أو سوء الاعتقاد. بيد أن تقديم ابن قتيبة للضرب الشعري الذي تحققت فيه الإجادة الفنية لفظا ومعنى، وترتيبه أولا، يدل على خلاف ما زعمه بكار في حقه. إن

---

١ – ابن قتبة، الشعر والشعراء، ص٧١.

٢ بناء القصيدة ص ١٢٩/ من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ٢٧٩ – ٢٨٠.

الضرب الشعري المعتبر، في نظر صاحب «الشعر والشعراء»، ليس مشروطا بجمال المعنى وحده، وليس قصارى ما يرومه أن يكون مسلكا ذلولا لإلقاء بلاغ في الإقناع الرسالي عار من بلاغة الإمتاع الجمالي، انشغالا بالمعنى إلى حد الإفراط، وإعراضا عن المبنى إلى درجة التفريط. ولعله تبين، في بيان بكار لمقصود ابن قتيبة بجودة اللفظ وجودة المعنى، ما يؤكد موقف الاعتدال الذي مثله صاحب «الشعر والشعراء» بين طرفي المعادلة.

ولئن كان قدامة بن جعفر يدعي، دفاعا عن امرئ القيس، أن فحاشة المعنى بمعزل عن الشعر لا تخل بجماله، فإن ابن شرف القيرواني باينه في رسالته النقدية «مسائل الانتقاد»، متخذا من الفجور الدلالي سببا كافيا لاستهجان شعره والحط من قدره. وبالمعيار ذاته حاكم الشاعر ابن هانئ الأندلسي، وصرح أنه «يستعين على صلاح دنياه بفساد أخراه، لرداءة عقله ورقة دينه وضعف يقينه، ولو عقل لم تضق عليه معاني الشعر حتى يستعين عليها بالكفر»[1]. ويحق أن أشير، هنا، إلى أن إيراد قول ابن شرف في هذا المورد لا يراد منه إثبات ما زعمه في حق ابن هانئ أو نفيه. وإنما يتوخى التدليل من خلاله على بطلان دعوى الإرجاء الإرادي للشك. ويؤكد فساد هذه الدعوى، أيضا، إنكار عبد القاهر الجرجاني، في «أسرار البلاغة»، استخفاف الشاعر بأمر الاعتقاد وانتهاكه لحرمة الدين. ومن الشواهد التي يوردها دعما لموقفه بيت المتنبي:

يترشفن من فمي رشفات   هن فيه أحلى من التوحيد

فلئن كانت صورة الإبداع الشعري تشغل المقام الأول في التصور الجمالي عند قدامه بن جعفر، ولا اعتبار في ذلك لأن يكون المعنى رفيعا نفيسا، أو وضيعا خسيسا، فإن جمال الصورة غير كاف وحده في التصور الجمالي عند الجرجاني، ذلك أن لوجاهة الدلالة أو سفاهتها أثرا في النظر إلى

١- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:٤٦٣.

الشعر. ولذلك يرى شكري عياد في كتابه «أرسطوطاليس في الشعر»، ويوسف حسين بكار بعده وأخذا منه، أن عبد القاهر الجرجاني «أميل إلى رأي ابن سينا من رأي قدامة الذي لا يرى لشرف المعنى أو خسته اعتبارا ما في جودة الشعر»[١].

وليس يخفى أن حازما القرطاجني نفسه أعلن في منهاج البلغاء ما يوحي بضرورة تبني الجمال الرسالي غاية للفن الشعري. إذ القصد من الأقاويل الشعرية، في رأيه، هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها من خير أو شر»[٢]. إذا كانت هذه وظيفة الشعر، فلا يصح، في نظري، عقلا طرحها أثناء قراءته وتقويمه فنيا وجماليا إذ القصد جزء لا يتجزأ من الإبداع.

إن الفن الشعري، انطلاقا مما نص عليه القرطاجني، يفرض تعالقا بين الجمال الشكلي الذي توقف عند حدوده الرافضون للاعتبار الدلالي، وبين الجمال الرسالي الذي أبه به المعارضون، مفهوما لا منطوقا، لمبدأ الإرجاء الإرادي للشك. والجمال الرسالي في تصور حازم القرطاجني يبثه الشاعر إلى المتلقي، عن طريق الخطاب الفني بغية إحداث التأثير الإيجابي في قيمه وسلوكه، تزكية للنفس بروائع الفضيلة ومنافع الخير، وتطهيرا لها من خساسة الرذيلة ونوازع الشر. ولعل حازما بهذا ينفي أن تكون المتعة في الفن منتهى غاياته ومطلقها، ويثبت وظيفة جلب المنفعة ودفع المفسدة مبتغى فنيا يستهدف به الفنان مجتمع القراء.

ويرى جابر عصفور بيانا لما ذكره القرطاجني أن «النافع في الفن لابد أن يكون نافعا في الحياة (...) مادامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة (...) وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية

١- بكار، بناء القصيدة، ص ١٣٧.

٢- القرطاجني، المنهاج، ص ٣٣٧ / عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص: ٤٣٥.

وغير مفارقة لها. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال.»[١]

هكذا، إذن، نخلص، في نهاية هذا المبحث، إلى الجزم بأنه لا اعتبار، في نظرنا، لمبدأ التأجيل الإرادي للشك، وإلى الحسم في أن المستوى الجمالي للإبداع الفني مشروط بجماله الرسالي، وفي أن فحاشة المعنى أو سوء الاعتقاد، أو القبح الرسالي، سبب رئيس وكاف للحكم بالاختلال الجمالي. لأجل ذلك يلزم ضرورة إعادة النظر في القيم الجمالية التي أسندت لكثير من النماذج الشعرية العربية دون اعتبار لثوابت الوحي وضوابطه، كما يلزم تقديم قراءة نقدية جديدة للتراثين الشعري والنقدي على أساس مبادئ الوحي ومقدماته.

١- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص٢٣.



المبحث الرابع

من وحي الجمال في كلمات الوحي

١-١ معجم الجمال:

الناظر في البيان التفسيري لكلمات الوحي من سورة النحل﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ [النحل: ٦]. يلحظ عدم اهتمام بعض المفسرين كالطبري و الزمخشري و الرازي بالدلالة اللغوية لمصطلح الجمال. ويكتشف، خلافا لذلك، أن من المفسرين من استدعى المعجم المرادف دلاليا للكلمة. فقد فسرها بالحسن القرطبي(ت ٦٧١ هـ) في «الجامع لأحكام القرآن». وفسرها بالزينة ابن كثير (ت ٧٧٤ هـ) في «تفسير القرآن الكريم»، و البيضاوي (ت ٦٨٥ هـ) في «أنوار التنزيل وأسرار التأويل»، والشوكاني (ت ١٢٥٠ هـ)في «فتح القدير»، والبغوي(ت ٥١٦ هـ) في» معالم التنزيل»، وابن الجوزي(ت ٥٩٧ هـ) في «زاد المسير في علم التفسير»، والخازن (ت ٧٢٥ هـ) في «لباب التأويل في معاني التنزيل» وغيرهم. ومن أهل البيان القرآني من فسر الجمال بالمنظر الحسن اعتبارا للتلقي والأثر كالطبراني(ت٣٦٠هـ) في «التفسير الكبير» ، وابن جزي الغرناطي (ت ٧٤١ هـ) في «التسهيل لعلوم التنزيل» والفيروزبادي(ت٨١٧ هـ) في «تفسير القرآن وغيرهم.

و مصطلح الجمال، وإن كان لا يحضر في القرآن بلفظه إلا في آيات معدودات، فإن المعجم القرآني حافل بالدلالة على مفهومه سواء تعلق الأمر بالمرادفات الدلالية كالحسن والزينة وما اشتق منهما من ألفاظ كقول الله جل ثناؤه ﴿ إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ﴾ [الكهف: ٧]، وقوله تقدست أسماؤه ﴿ إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ ﴾ [الصافات: ٦]، أو تعلق بالإشارات الجمالية الثاوية في دلالات الآيات كقوله جل جلاله﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾ وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿١٨﴾ وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴿١٩﴾ وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴾ [الغاشية: ١٧-٢٠]، وقوله تنزه جماله ﴿ وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِّلْمُوقِنِينَ ﴾ [الذاريات: ٢٠].

وكيفما كانت الصورة التي يعبر بها عن الجمال في الخطاب القرآني، فإن استدعاء مشاهد الحسن ومباهج البهاء ليس منزها عن الغرض. إنه تذكير للإنسان ببديع صنع الله الذي أتقن كل شيء، وكشف لقدرته على الخلق والإبداع، ودعوة للعقل إلى النظر في حقائق الوجود قصد التعرف على بارئ الكون و منشئ العالم ومصور الإنسان، وبغية التخلق بجمال الرسالة،رسالة القرآن، عروجا إلى المقامات الجمالية للإحسان .

إن القرآن الكريم «يصف بالجمال والحسن كل عمل حسن وقيمة حسنة».[1] بل إن الإحسان، بما هو وصف لأعلى مراتب الترقي في سلم الإيمان، كما دل على ذلك حديث جبريل، سعي إلى التخلق سرا وعلنا بقيم الحق والخير والجمال. «إن (الإحسان) هو بلوغ الإنسان مرحلة الإحساس الكامل بالحضور الإلهي الذي لا يند عنه شيء في السموات والأرض.. وإن اشتقاق هذا المصطلح الإسلامي من (الحسن) صنو (الجمال) ليحمل دلالته فيما نحن بصدده. لقد كان هدف الإسلام دائما تعزيز العلاقات الجمالية الصميمة في هذا الكون.. ويوم يصل الإنسان المسلم مرحلة (الإحسان)... يكون في الوقت نفسه قد عزز قيم الجمال وتحقق بها»[2].

١-٢ تجليات الجمال:

تفيض كلمات الكتاب المسطور جمالا وهي تكشف جمال الكتاب المنظور. الجمال صفة للخالق المتكلم بالوحي وحقيقة متجلية في الخلق الذي يتكلم عنه الوحي، تشهد بذلك آيات الوجود الغائب والمشهود، بدءا من أصغر ما يدق عن الوصف و انتهاء إلى أكبر ما يجل عن الكشف. إن الله جميل يحب الجمال، أحسن كل شيء خلقه.فكان الخلق غاية في الجمال. أبدع الإنسان فأحسن تصويره وتسويته وتعديله ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلۡكَرِيمِ ۝٦

---

١ – عماد الدين خليل، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٣٧.

٢- نفسه، ص ٣٩.

ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ﴿٧﴾ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾ (الانفطار: ٦-٨)، و أتقن خلقه وتقويمه فتجلى على الفطرة موسوما بالجمال. وما ارتد إلى درك القبح إلا بانحراف فطرته عن خط الهدى ومسلك الاستقامة ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِىٓ أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ﴿٤﴾ ثُمَّ رَدَدْنَٰهُ أَسْفَلَ سَٰفِلِينَ ﴾ (التين:٤-٥) .

الإنسان، إذن، كائن جميل بالفطرة. و إنما بالتزكية تصان فطرته مما يعكر صفاءها، ويخدش بهاءها . و بالتزكية تتحلى الجوارح بما تجلى في الروح من آثار الجمال . ولا تحقق للتزكية في مواقف الإنسان إلا بالتخلق بكلمات القرآن. إنها ترفع ذاته إلى مقام الإحسان فيفيض جمال الروح على الجوارح والتصرفات والمواقف، فإذا الإنسان في موقف الصفح الجميل سمح لا يؤاخذ وعفو لا يعاتب ﴿ وَإِنَّ ٱلسَّاعَةَ لَءَاتِيَةٌ فَٱصْفَحِ ٱلصَّفْحَ ٱلْجَمِيلَ ﴾ (الحجر:٨٥)، وفي موقف الصبر الجميل محتسب لا يشكو وثابت لا يجزع ﴿ فَٱصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا ﴾ (المعارج:٥)، وفي موقف السراح الجميل محسن لا يسئ وعادل لا يجور ﴿ فَمَتِّعُوهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا ﴾ (الأحزاب: ٤٩)، وفي موقف الهجر الجميل تقي لا يفارقه الصفاء وصفي لا يخالطه الجفاء ﴿وَٱصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَٱهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا ﴾ (المزمل:١٠). وهذه كلها مقامات إنسانية عليا، لا يبلغها إلا من تمثل الجمال ظاهرا وباطنا، عقيدة وسلوكا ومنهجا في الوجود.

الجمال يتجلى في كل تفاصيل الوجود، ويمتد في جميع دقائقه، غيبا وشهادة، ظاهرا وباطنا، خَلْقاً وخُلُقاً. بل إن القرآن الكريم، بما هو رسالة الجمال المطلق، يلقي بأنوار هذه القيمة الرائعة على فضاءات جديدة لم يألف الناس أن تمتد إليها وتشملها، أقصد الصبر والهجر والسراح والصفح. معنى هذا أن الجمال، في الرؤية المنبثقة من الوحي، لم يقف عند أبعاد المادة أو الصورة، وإنما امتد ليشمل القيم و المواقف و مظاهر السلوك البشري. «إن الكون (صدور) عن الله سبحانه، ومن ثم فهو في

تكوينه، وأبعاده وأشكاله، يتضمن قيما جمالية بدءا بجوانبه التي لا تراها العيون، وانتهاء بالعالم والطبيعة التي تتحرك عليها الحياة ويتواصل معها الإنسان...، الجمال في صميم الكون والطبيعة، وفي قلب الحياة والأحياء، وفي تركيب المخلوقات، وفي جسد الإنسان، وملامح وجهه، والجمال في العلاقات (المتناسبة)، والتوزيع الفذ، والمساحات المتناظرة بين الأشياء بعضها والبعض الآخر، وبين المخلوقات بعضها والبعض الآخر.. بدءا بتركيب الذرة، وانتهاء بالعقل والروح وقوة الإرادة.. والجمال في القيم المنضبطة الموزونة، التي يتحرك الإنسان بهديها وعلى ضوئها وإلزامها..

إننا نقرأ في كتاب الله عن (تزيين) السماء بالمصابيح الزرق، و(تجميلها) بالضوء الشفيف﴿ إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِزِينَةٍ ٱلْكَوَاكِبِ ﴾(الصافات، ٦)، ونقرأ عن تزيين الأرض بالخضرة الواعدة، وعن البهجة الجميلة التي يهبها الشجر، والزرع والزهر... للإنسان في هذا العالم ﴿... فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنۢبِتُوا۟ شَجَرَهَآ ...﴾... ونقرأ في مقابل (النبات)، شيئا عن عالم (الحيوان) الجميل، حيث التركيب المدهش، والألوان المثيرة، والوظائف البديعة، والغرائز المحكمة، والحركة التي تأخذ ألف إيقاع وإيقاع...، ونقرأ عن الإنسان نفسه سيد المخلوقات كيف خلقه الله في «**أحسن تقويم**» جسدا وعقلا وروحا، كيف صوره فأحسن صورته.. وفي الحالتين نلتقي بالإحسان والتجميل حتى ليكون (المصور) واحدا من أسماء الله الحسنى...»[١].

الشهادة والغيب يشهدان بجلاله و جماله وكماله. آيات الجمال في الكون و الإنسان خلقا وإبداعا وتصويرا آيات على جماله وجمال أسمائه، إذ هو، سبحانه، نور السماوات والأرض.. ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ﴾(الحشر :٢٤) . و من جمال هذه الأسماء يستمد العبد

١ - عماد الدين خليل، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي من ص ٩ إلى ص ١٥.

كماله وجماله تخلقا بأخلاق الجميل وتحليا بدلالات صفاته. ولا يبلغ العبد درجة الربانية، وفاقا لأبي حامد الغزالي، إلا بشرط «السعي في اكتساب الممكن من تلك الصفات، والتخلق بها، و التحلي بمحاسنها...»[1].

وينشأ عن تمثل صفات الجمال ومعاني الحسن في الأسماء أن يجد العبد للإيمان، كلما ذاق حلاوة جماله، أثرا في قلبه زينة وبهاءً وتعلقا وشوقا. وفي كلمات الوحي آية تكشف أن ثمة تعالقا بين الإيمان والجمال، وهي قول الله تعالى: ﴿ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ حَبَّبَ إِلَيْكُمُ ٱلْإِيمَٰنَ وَزَيَّنَهُۥ فِى قُلُوبِكُمْ ﴾ (الحجرات: الآية ٧). «والحب لا يسكن قلبا إلا إذا شاهد مباهج الجمال التي تسحره وتأخذ بمجامعه، ولذلك قال: «**وزينه في قلوبكم**» فإذن كيف يصدر عن مسلم هذا شأنه قبح في التعبير أو قبح في السلوك؟... إذن يكون خارج معنى (العبادة) حينئذ! وخارج مقاييس الدين، إذ الله لا يقبل إلا جميلا ولا يقبل إلا طيبا!»[2].

١-٣ الشعور الجمالي:

- فطرية الشعور الجمالي:

إن القول بفطرية الشعور الجمالي يمثل، تبعا لما نص عليه صالح أحمد الشامي، مسلمة مميزة للتصور الإسلامي. وقد استدل على هذه المسلمة بآراء علماء الإسلام ومفكريه، وهي أراء متناغمة رغم تعاقبها الزمني. ومن ذلك قول أبي حامد الغزالي في «الإحياء»: «والطباع السليمة قاضية باستلذاذ النظر إلى الأنوار والأزهار والأطيار المليحة الألوان الحسنة النقش المتناسبة الشكل... ولا أحد ينكر كون الجمال محبوبا بالطبع»[3]، وقول ابن تيمية في «الاستقامة»: «... إذ الإنسان مجبول على محبة الحسن وبغض

---

١ - أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، ص٢٧.

٢ - فريد الأنصاري، جمالية الدين: معارج القلب إلى حياة الروح، ص ٢٩.

٣ - أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج ٤، ص ٢٩٨.

السيئ. فالحسن محبوب مراد، والسيئ القبيح مكروه مبغض»[١]، وقول ابن القيم عن الجمال الظاهر في «روضة المحبين»: «... والقلوب كالمطبوعة على محبته، كما هي مفطورة على استحسانه»[٢]. ينضاف إلى ذلك ما قرره محمد قطب من كون الإحساس بالجمال أمرا فطريا. ويرى الشامي أن المزاعم النظرية الغربية في العصر الحديث لم توفق إلى القول بفطرية الإحساس الجمالي، خصوصا تلك التي نزعت سمة البشرية عن الفنان وعدته فوق الناس أو غيرهم، وتلك التي أقصت الفن والجمال بذريعة عرقلتهما لمسيرة الثورة، وتلك التي استندت إلى فلسفة التمرد والعبث. إلا أن من فلاسفة الغرب من شذ عن القاعدة، وأثبت فطرية الشعور الجمالي، كالناقد الانجليزي رسكن الذي عد الشعور الجمالي أمرا غريزيا سابقا على التجربة. ومثله المفكر ألكسيس كاريل الذي أكد، في كتابه «الإنسان ذلك المجهول»، أن «الإحساس بالجمال موجود في الإنسان البدائي مثلما هو موجود في أكثر الناس تمدينا»[٣] [٤].

- **الهزة الوجدانية:**

تمثل الدهشة الجمالية أو الإعجاب الجمالي أو الهزة الوجدانية لحظة مهمة من لحظات الشعور بالجمال، بل إنها تشكل، في نظر عماد الدين خليل، خاتم المستويات التي ينتهي إليها الإنسان في تلقيه لمعطيات الجمال في الكون والعالم والطبيعة والحياة، بدءا بمستوى الإدراك الحسي، ومرورا بمستوى التمحيص العقلي، وخلوصا إلى مستوى الانفعال الوجداني. يقول «إن السمع والبصر واللمس والذوق والشم...لهي تلك الأجهزة التي (تتلقى)

---

١ – ابن تيمية،الاستقامة، ج ١، ص٣٦٧..

٢ – ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين،الباب١٩، ص٣٢١.

٣ – ألكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، ص ١٤٣.

٤ – الشامي، الظاهرة الجمالية، ص ١٤٨ –١٤٩–١٥٠.

فتنقل معطياتها إلى العقل، لكي يفرز ويمحص، وإلى القلب والوجدان، لكي ينفعل ويتأثر... ومن وراء هذا وذاك تكون الدهشة والإعجاب... هذه الأجهزة تعمل عملها على مستوى التبادل الجمالي بين الإنسان وبين آلاء الله وآياته المبدعة المنبتة في كل مكان.. فمن خلال ذلك تحدث (الهزة) الوجدانية التي تفوق التفكير المجرد، وتتجاوز حدود مملكة العقل والمنطق في منح الإنسان يقينا أعمق، وإيمانا أشد حيوية بخالق هذا الكون البديع الجميل».[1]

و تجد الهزة الوجدانية مثلها الرائع في قصة يوسف عليه السلام لحظة خروجه على النسوة وانبهارهن بجماله الفريد. ﴿ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي ٱلْمَدِينَةِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ تُرَٰوِدُ فَتَىٰهَا عَن نَّفْسِهِۦ ۖ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا ۖ إِنَّا لَنَرَىٰهَا فِي ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴿٣٠﴾ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾ قَالَتْ فَذَٰلِكُنَّ ٱلَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ ۖ وَلَقَدْ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ فَٱسْتَعْصَمَ ۖ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ ءَامُرُهُۥ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ ٱلصَّٰغِرِينَ ﴾ (يوسف:٣٠-٣٢).

وقد ذهب غير واحد من أهل التفسير كالزمخشري والشوكاني وابن كثير إلى أن الدهشة الجمالية التي حدثت للنسوة، فبلغت بهن ما بلغت من الإكبار و الإعظام ليوسف عليه السلام، حتى قطعن أيديهن، ونزهنه عن البشرية، ورفعنه إلى مقام الملائكة، إنما نشأت عن ما فاق به نظائر جنسه من كمال الحسن في الصورة استدلالا بما ثبت في صحيح مسلم من حديث الإسراء مرفوعا، وفيه: «فإذا أنا بيوسف صلى الله عليه وسلم،

١ - عماد الدين خليل، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٣٤-٤٤.

إذا هو قد أعطي شطر الحسن.»[1]. ومذهب فخر الدين الرازي في «مفاتيح الغيب «أن سر الهزة الوجدانية عند النسوة إنما هو جمال الرسالة و نور النبوة ووقار الملكية خضوعا واحتشاما و هيئة وهيبة[2]. و في مذهبه اعتداد بجمال الباطن واعتبار لأوليته و أسبقيته و انعكاسه على جمال الظاهر وأثره في إحداث حالة الاندهاش الجمالي أو الهزة الوجدانية لدى المتلقي.

- مسلمة التكامل:

إن التصور الجمالي المؤسس على الوحي ينطلق من مسلمة التكامل في بين المتعة والمنفعة في الجمال. إنها المسلمة الثابتة بآيات القرآن. وحسبنا منها قول الله جل جلاله: ﴿ وَٱلْأَنْعَٰمَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝٦ وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا۟ بَٰلِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ ٱلْأَنفُسِ ۚ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ

---

١ - مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب الإسراء، حديث ٩٥٢، ص١٤٦.

قال ابن كثير في «تفسير القرآن العظيم»: «أعظمن شأنه، وأجللن قدره، وجعلن يقطعن أيديهن دهشاً برؤيته... لأنهن لم يرين في البشر شبيهه، ولا قريباً منه، فإنه عليه السلام كان قد أعطي شطر الحسن...» ج ٤، ص ٨٦٢ . وقال القرطبي في «الجامع لأحكام القرآن» : «قولهن: «حَاشَ لِلَّهِ»... قيل: المراد تنزيهه عن مشابهة البشر في الصورة، لفرط جماله.» ج ٩، ص١٨٢.و قال الزمخشري في الكشاف :«نفين عنه البشرية لغرابة جماله ومباعدة حسنه، لما عليه محاسن الصور، وأثبتن له الملكية وبتتن بهذا الحكم، وذلك لأن الله عز وجل ركز في الطباع أن لا أحسن من الملك، كما ركز فيها أن لا أقبح من الشيطان، ولذلك يشبه كل متناه في الحسن والقبح بهما...»ج ٣، ص ٢٨٠. و قال الشوكاني: «وإنما نفين عنه البشرية؛ لأنه قد برز في صورة قد لبست من الجمال البديع ما لم يعهد على أحد من البشر، ولا أبصر المبصرون ما يقاربه في جميع الصور البشرية...» ج ٣،ص ١٣.

٢ - تقرر هذا في المسألة الثانية من بيان الرازي لقول الله عز وجل﴿ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ﴾،حيث قال : «اتفق الأكثرون على أنهن إنما أكبرنه بحسب الجمال الفائق والحسن الكامل (...)وعندي أنه يحتمل وجهاً آخر وهو أنهن إنما أكبرنه لأنهن رأين عليه نور النبوة وسيما الرسالة، وآثار الخضوع والاحتشام، وشاهدن منه مهابة النبوة، وهيئة الملكية وهي عدم الالتفات إلى المطعوم والمنكوح، وعدم الاعتداد بهن، وكان الجمال العظيم مقروناً بتلك الهيبة والهيئة فتعجبن من تلك الحالة فلا جرم أكبرنه وعظمنه، ووقع الرعب والمهابة منه في قلوبهن، وعندي أن حمل الآية على هذا الوجه أولى. «التفسير الكبير / مفاتيح الغيب،ج ١٨، ص ١٣٠ .

رَّحِيمٌ ﴿٧﴾ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴾ (النحل :٥-٨). ففي خلقها تلبية لحاجات الجسد إطعاما و كسوا وتدفئة وركوبا، وتلبية لأشواق الروح إلى الاستلذاذ بالزينة والاستمتاع بالجمال. (**لتركبوها وزينة**). قال القرطبي : «وجمال الأنعام والدواب من جمال الخلقة، وهو مرئيّ بالأبصار موافق للبصائر(...) قاله السدّيّ . ولأنها إذا راحت توفّر حسنها وعظم شأنها وتعلقت القلوب بها؛ لأنها إذ ذاك أعظم ما تكون أسنمة وضروعاً؛ قاله قتادة. ولهذا المعنى قدّم الرّواح على السراح لتكامل دَرّها وسرور النفس بها إذ ذاك.»[1]. وأقر الفخر الرازي، في بيانه للآيات، وظيفية الجمال، وعده منفعة من منافع خلق الأنعام. ويقول سيد قطب: «وهذه اللفتة لها قيمتها في بيان نظرة القرآن ونظرة الإسلام للحياة. فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب، بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات، تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان»[2].

إن الاستمتاع بالجمال لذاته يمثل، في حد ذاته، منفعة تقتضيها الحاجات الفطرية للإنسان. إذ للجمال متعة في نفسه مضافة إلى ما قد ينشأ عنه من متعة المنفعة. فقد كشفت آيات القرآن أن إشباع الشعور الجمالي و إمتاع الوجدان من منن الله على الإنسان، و من غايات الخلق و التقدير. ولا يخفى ما في التنزيل من دعوات في منتهى الحكمة والبيان إلى قراءة كتاب الكون قراءة جمالية قائمة على التدبر والتفكر والإبصار والاعتبار. ويكفي ما يأتي من آيات مثلا لتلك الهدايات :

- ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجۡنَا بِهِۦ نَبَاتَ كُلِّ شَيۡءٖ فَأَخۡرَجۡنَا مِنۡهُ

١- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج ١٠، ص ٧١.

٢- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج ٤، ص ٢١٦١.

خَضِرًا نُّخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُّتَرَاكِبًا وَمِنَ ٱلنَّخْلِ مِن طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّٰتٍ مِّنْ أَعْنَابٍ وَٱلزَّيْتُونَ وَٱلرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَٰبِهٍ ۗ ٱنظُرُوٓا۟ إِلَىٰ ثَمَرِهِۦٓ إِذَآ أَثْمَرَ وَيَنْعِهِۦٓ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكُمْ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴾ (**الأنعام: ٩٩**).

- ﴿ أَمَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ مَّا كَانَ لَكُمْ أَن تُنۢبِتُوا۟ شَجَرَهَآ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ ﴾ (**النمل: ٦٠**).

- ﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِى ٱلسَّمَآءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّٰهَا لِلنَّٰظِرِينَ ﴾ (**الحجر: ١٦**).

- ﴿ أَفَلَمْ يَنظُرُوٓا۟ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ ﴿٦﴾ وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ ﴿٧﴾ تَبْصِرَةً وَذِكْرَىٰ لِكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ ﴿٨﴾ وَنَزَّلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً مُّبَٰرَكًا فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ جَنَّٰتٍ وَحَبَّ ٱلْحَصِيدِ ﴿٩﴾ وَٱلنَّخْلَ بَاسِقَٰتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ ﴾ (ق: ٦-١٠).

- ﴿ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ ﴿٢﴾ ٱلَّذِى خَلَقَ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ طِبَاقًا ۖ مَّا تَرَىٰ فِى خَلْقِ ٱلرَّحْمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٍ ۖ فَٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ ﴿٣﴾ ثُمَّ ٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ ٱلْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ ﴿٤﴾ وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلْنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِ ﴾ (**الملك: ٢-٥**).

إن الناظر في نظائر هذه الآيات ينتهي إلى تقرير كلمات الوحي لرسالية الجمال وتكامل المتعة والمنفعة. وهذه الخلاصة أشبه ما تكون بالنتيجة التي انتهى إليها فريد الأنصاري في كتابه «جمالية الدين». وفحواها أن الجمالية في الإسلام مؤسسة على أركان ثلاثة هي: المتعة والحكمة والعبادة. وتكامل المفهوم الكلي لهذه الجمالية مشروط باجتماع تلك الأركان في وعي الإنسان ووجدانه. «فأما الحكمة فمعناها – هنا – أنه ما من (جمال) إلا وله هدف وجودي، ووظيفة حيوية، يؤديها بذلك الاعتبار. ذلك أنه ما من جمال في هذا الكون إلا هو رسالة ناطقة بمعنى معين، هو حكمة وجوده ومغزى جماليته.

فليس جميلا لذاته فحسب، بل جميل لغيره أيضا. فعند التأمل في كل تجليات الجمال في الطبيعة، تجد أنها تؤدي وظائف أخرى هي سر جماليتها... وأما الركن الثاني للجمالية في الإسلام، فهو: المتعة والإمتاع، سواء في ذلك ما هو على المستوى الحسي، أو ما هو على المستوى النفسي الذوقي، أعني العاطفي والوجداني. ومعنى ذلك أن الله – جل جلاله – خلق في الإنسان مجموعة من الحاجات كحاجته إلى الطعام والشراب واللباس. فكانت منها حاجة التمتع والاستمتاع بالجمال، من حيث هو جمال، ومن هنا سعيه الدائم إلى البحث عنه والانجذاب إليه... وأما الركن الثالث: فهو العبادة، العبادة بما هي سلوك وجداني جميل يمارسه الإنسان في حركته الروحية السائرة نحو رب العالمين، الله ذي الجلال والجمال... ذلك أنه الركن الغائي من خلق الجمال نفسه! بل هو غاية الغايات من الخلق كله وما به من حقائق الزينة والحسن المادية والمعنوية على السواء»[1].

١-٤ الفن في مرآة الوحي :

تقرر،إذن، أن الرؤية القرآنية للجمال تعتد بأبعاده الثلاثة، المتعة والحكمة والعبادة، في كل المجالات التي يمتد إليها. ومن ذلك الفن. معنى ذلك أن حكمة الفن تقتضي رسالية الجمال وتنزهه عن العبث. مثلما تقتضي جمالية التشكيل الرسالي لقضايا الإنسان والكون، أو التعبير جماليا عن حقائق الوجود بمرجعية الوحي وبرؤية القرآن.

- ضوابط التشكيل:

من مسلمات الرؤية القرآنية للفن مشروعية الوسائل ومشروعية الغايات. فلا اعتبار فيها للفنون المذمومة جماليا ورساليا، كفنون الجسد و كل أشكال التعبير التي تجسد سقوط القيم وفسادها وكسادها. إن فنون الجسد تمثل «إسرافا في التعبير وخللا يفسد الجمال الأكبر في حياة الإنسان.. الرقص..

١ – فريد الأنصاري، جمالية الدين، ص: ٣١– ٣٤.

والنحت.. والصور العارية.. والشعر المكشوف والقصة التي تتحدث عن فورات الجسد، والموسيقى الصاخبة التي تعبر عن هياج الشوق في الجسد.. والسينما العارية التي تعرض خليطا من كل هؤلاء.. كلها إسراف من ناحية تجسيمها للجسد، وعرضه معرض الفتنة أو معرض العبادة والتقديس... والرقص – مثلا – مهما قيل فيه من تنغيم وتوقيع، لن تعدو حقيقته أنه إبراز لجانب الجسد، وتعبير عن الحياة عن طريق الجسد.. أي إنه فن يفصل قبضة الطين عن نفخة الروح ويعرض جانبا واحدا من الإنسان»[١].

إن التسليم بمشروعية الوسائل والالتزام بشرط الإباحة في الأشكال وسلوك المسالك الفنية التي لا تناقض منهج الوحي ولا تعارض رؤية القرآن، تجر إلى سؤال ضوابط التعبير و إشكال حرية الفن. ولعل البحث عن إجابة كافية وشافية في المسألة ضرورة يفرضها ما يثار في الموضوع من تساؤلات وشبهات، من جملتها أن «المجتمع الإسلامي لا يساعد على نمو التعبير الأدبي والفني والوجداني في حركة تكفل له الإفادة من كل تجارب الشكل والموضوع التي تشكل رصيد البشرية عبر تجاربها العديدة، ما هو موقف الإسلام من الموسيقى والتصوير والمسرح والشعر... الخ؟ إنه يلغي الموسيقى من حسابه لأن السماع حرام، والتصوير لأنه من مخلفات الوثنية، والمسرح لأنه ينبثق عن فكرة صراع الإنسان ضد القدر، ومآسيه التي تصبها الآلهة من فوق، فضلا عن أن المسرح من الناحية الفنية يستلزم ظهور عناصر نسائية على خشبة المسرح، والإسلام يمنع النظر إلى المرأة...»[٢].

من هذه التساؤلات التي يقدمها عماد الدين خليل، ومن كثير غيرها، يستنتج مأمون جرار، في كتابه «نظرات إسلامية في الأدب والحياة»، إيحاءها بضغط الواقع وما تبيحه حضارة الغرب الحداثي وتتيحه من وسائل التعبير

١– محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ص ٩٥–٩٦.

٢ – عماد الدين خليل، في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٢٤.

المتعددة في مجال الفن. إنها تساؤلات «تمثل تأثير ضغط الواقع على حس الأديب المسلم الذي يرى غيره أقدر منه على التعبير عما في نفسه، وأن الوسائل تسعفه أكثر مما تسعف الأديب المسلم»[1].

وأحب أن ألفت الانتباه، في هذا المقام، إلى أن عماد الدين يؤكد، عقب التساؤلات التي تفرضها مستجدات الواقع، ويقتضيها انفتاح المجتمع الإسلامي على أشكال شتى من فنون التعبير، أن السبيل إلى القول الفصل أو اتضاح معالم الطريق في المسألة هو الاهتداء بالوحي، والاستنارة بمشكاة النبوة وكتب الفقه، في تقديم دراسة نظرية لحرية التعبير الذاتي. ثم إن النظر في تاريخ المسلمين يكشف الآثار التي نشأت عن انحراف أهل الفن في بعض الفترات عن ضوابط الإسلام. لقد أكد التاريخ خطر الحرية المطلقة، في التعبير الذاتي، على السلوك والاعتقاد. ويمثل عماد الدين خليل لهذا في الشعر بلوني المجون والتصوف في صورته المتطرفة في العهد العباسي. ذلك «أن المجون الذي شهدته مدرسة (أبي نواس) وخمرياته وغزلياته الشاذة كانت تشكل تهديدا للنظام الخلقي الظاهري للحضارة الإسلامية، وأن مذاهب بعض المتصوفة، في الحلول والوحدة بين الإنسان وخالقه وتجاوز الألفاظ والأساليب المهذبة في التعبير عن تجربة الإنسان الباطنية، كانت تشكل تهديدا للأسس الداخلية التي شيد فوقها النظام والحضارة الإسلامية، تلك التي تنبثق عن التوحيد المطلق لله سبحانه، والتحديد المعجز -الذي لم تشهده الأديان الأخرى- لصلات الإنسان بخالقه. وهذان الخطران: الخارجي والداخلي، الأخلاقي والاعتقادي، اللذان نشآ عن حرية التعبير المطلقة في العصر العباسي، لم يكن من السهل أن يظهرا للوجود في مجتمع تحكمه القيم والسلطة الإسلامية كذلك المجتمع الذي شهده عصر الراشدين، حيث نجد -مثلا- أن عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب

---

١ - مأمون فريز جرار، نظرات إسلامية في الأدب والحياة، ص ٥٠.

رضي الله عنهما وقفا بحزم إزاء أي انحراف في التعبير من شأنه أن يؤدي إلى خطر يتهدد القيم»[1].

هذا النص يقوم شاهدا مؤيدا، بشكل غير مباشر، لما نحن بصدده من لزوم احترام ثوابت الإسلام وضوابطه وعدم الانفلات منها بدعوى حرية الفنان المطلقة في التعبير، بدون قيد أو شرط على موضوعات الفن أو وسائله أو أساليبه أو أهدافه.

ولا يفوتني، في هذا المقام، أن أشير إلى ما ذهب إليه مأمون جرار من عدم اكتمال التشكل النهائي لنظرية الفن الإسلامي، وأن بناءها مشروط بتضافر جهود أهل الفن وأهل الذكر، لأن الأصل في هؤلاء أن يتعالوا، في أحكامهم، عن السلطان الرمزي للواقع الثقافي والنفسي. إن «النص الصحيح الصريح، والاستنباط منه، والاجتهاد في ضوئه، آمن وأسلم من آراء أدبية لم تنضبط بأحكام الشرع، أو استندت إلى اجتهادات مرجوحة»[2].

- **سمات التفرد:**

إن انتساب الفن إلى الإسلام، واستناده إلى مبادئه التصورية، أكسبه سمات التفرد والتميز والاختلاف عن الفنون المنسوبة إلى الغرب في تاريخه القديم والحديث. إذ خصوصية الفن في الإسلام تصدر من كونه مؤسسا على قواعد العقيدة وموجها بها. هذه العقيدة التي «غلبت فنا دون فن، فانصرف الناس مثلا عن النحت أو التصوير، ولا سيما ما فيه روح، وتقدم في مقابل ذلك بشكل نادر فنون أخرى كالخط والهندسة المعمارية والزخرفة... وقد بين الأستاذ أبو صالح الإلفي، وهو من خيرة من كتب

---

١ – عماد الدين، في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٢٥.

٢ – مأمون فريز جرار، نظرات إسلامية في الأدب والحياة، ص ٥٢.

عن الفن الإسلامي، أن الفن الإسلامي لم يستهدف محاكاة الطبيعة عند معالجة الموضوعات الفنية في مشروعاته المختلفة، وأنه بذلك كان مخالفا للفن الإغريقي والروماني، وحتى فنون عصر النهضة في أوروبا، وقد استند إلى عدد من الغربيين، من أمثال: ل. برهير، وتيراس، ونلسن، ولامانس، لتأكيد هذه الخصوصية الإسلامية في الفن»[1].

إن ما يسم الفن الإسلامي ويميزه هو خصيصة التوحيد العقدي. وهي سر وحدته على اختلاف أجناسه وتعدد أشكاله. ومن شواهد الفن على هذه الحقيقة الزخرفة الإسلامية، بصرف النظر عن شكلها الهندسي أو النباتي، وهي تكشف استبدال «الأسلبة» (stylisation) والتجريد بالمحاكاة وتصوير الأحياء، وتبرهن على النزوع إلى تصوير الطبيعة استنادا إلى قاعدة التحوير وعدم مضاهاة الخلق الإلهي تجنبا للوقوع في مأزق التجسيم المنافي للعقيدة [2].

معنى هذا أن جمالية الفن الإسلامي و رساليته وحيويته وخصوصيته تكمن ابتداء في صدوره عن مبادئ الوحي ومقدماته، والتزامه بثوابته وضوابطه،وفي انتحائه منحى الاستقامة تمثلا لقيم الجمال، وإعراضه عن منعرجات الانحراف تنزها عن قيم القبح. وبهذا التحلي والتخلي يفارق الفن في تصورات الغرب وفلسفاته. إنه «فن يأبى الانحراف.. يأبى – مثلا –

---

١ – حسن الأمراني، سيمياء الأدب الإسلامي، ص ١٢–٢٢.

٢ – مصطفى الحيا، علم الجمال والتصور الإسلامي، ص ٢٨ و ص ٣٠.
إن الفنان المسلم، على حد تعبير محمد أحمد حمدون، «لم يبتعد تماما عن تمثل عناصر الطبيعة في الفنون المرئية... ولكنه حين أدخل هذه العناصر الطبيعية إلى جانب الأشكال الذهنية الهندسية من مثلثات ومربعات ومخمسات ومسدسات ومثمنات ودوائر وخطوط متشابكة ومتقاطعة، جرد تلك الأشكال عن طبيعتها وحولها إلى رموز ودلالات هندسية رياضية، تصبح فيها الزهرة أو الحيوان دلالة ذهنية فقط تمثل جزءا من الحركة الذهنية العامة للشكل وهو ما يسمى بالأسلبة (noitasilyts)» نحو نظرية الأدب الإسلامي ص ٥٨.

تأليه الإنسان (كلاسيكيا)، وإغراقه الذاتي الأناني (رومانسيا)، وتمجيد لحظات الضعف البشري (واقعيا)، وتصوير الانحراف الفكري أو النفسي أو الأخلاقي (وجوديا).. فليس ثمة عبث ولا جدوى كما يرى (كامي)، وليس ثمة لا معقولية للحياة والوجود كما يرى (كافكا)، وليس ثمة حرية أخلاقية مطلقة من كل قيد كما يرى (سارتر)، وليس ثمة تناقضات نفسية لا نهاية لها، تنتهي دائما بالضياع كما يرى (دوستوفسكي). ذلك أن الفن الإسلامي يستمد تجاربه الباطنية من خلال الحقيقة لا الزيف، ومن الاستقامة لا الانحراف. فللوجود غاية ﴿ أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ ﴾، ولكدح الإنسان جدوى ﴿يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيهِ..﴾ ﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ (٣٩) وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَىٰ (٤٠) ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَىٰ ﴾... وللحياة معقولية لأنها صدرت عن إرادة الله التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها... وحرية الإنسان عميقة في كيانه، لكنها ليست حرية الفوضى الخلقية التي تنتهي دائما بتهديم الإنسان وتمزق علائقه مع الوجود الخارجي من حوله.. وتجارب الإنسان الذاتية ليست كلها تناقضات وأضدادا نفسية ووجدانية، ذلك أن الذي يصدر عن الإيمان بالله يجد في كيانه طاقة ضخمة تسعى لتجميع تجاربه النفسية هذه، وتوجيهها في خط صاعد واحد هدفه التوحد والائتمان الذاتي والانسجام»[١].

إن جمالية الفن ورساليته في مرآة الوحي، كما أتصورها، رهينة بمدى استحضار الفنان للسمات السبع:الربانية، والثبات، والشمول، والإيجابية، والواقعية، والتوحيد، والتوازن. وهي سمات لا تخرج عن الخصائص العامة للإسلام، ولا تخل بالأركان الجمالية الثلاثة، المتعة والحكمة والعبادة.

إنه فن رباني مصدرا ومنهجا ووجهة وغاية، يتمثل نظرا وتجريبا

١ - عماد الدين خليل، في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٤١-٤٢.

قاعدة «الحركة الموصولة بثبات الإطار، وثبات المحور»، يتسع ليستوعب الزمان في اتصال حلقاته، والمكان في استقلال عن الحدود المصطنعة، والإنسان بصرف النظر عن اللون والجنس والهوية، ويتسع، موضوعا، ليشمل الوجود كله.

إنه فن إيجابي واقعي، لا تعني واقعيته تمجيد الواقع، بما يحمله من مظاهر السلبية والسقوط، وإنما يراد بها الكشف الإيجابي عن لحظات الضعف البشري، بالهيئة التي تعيد الاعتبار لقيم الفضيلة وترتقي بالإنسان في مدارج التكريم.إنها واقعية متعالية على سلبية المادة، وخيالية الكشف، تصور الواقع دون أن تحيد عن الإسلام اعتقادا ومنهجا و قيما وسلوكا.

إنه فن متزن متوازن حر ملتزم. لا يرى الحرية تفلتا من الدين، وانتهاكا لمعتقداته، وتدنيسا لمقدساته، وثورة على قيم الحق والخير والجمال. ولا يرى في الالتزام بالإسلام مصادرة لحريته، وكبحا لحركته وفعله في الوجود، وإيقافا لانطلاقه وامتداده في آفاق الكون.إنه فن قائم على أصل التوازن بين الحرية والمسؤولية، أي إن التزامه لا يلغي حريته، كما أن حريته لا تخالف مسؤوليته و لا ترادف انفلاته. إن الحرية المسؤولة، لا الفوضى الجارفة، هي ما يفضي إليه الالتزام بالإسلام عقيدة وشريعة ومنهجا في الوجود. إذ الالتزام فعل إرادي طوعي اختياري صادر من الذات الملتزمة وليس سلوكا مفروضا من الخارج على سبيل القسر والإلزام والإكراه. وتلك دلالة العبادة: تناغم رائع بين مطلق الحب و مطلق الخضوع. و لا حكمة للفن ولا جمال، ولا تميز ولا تفرد حتى يعلن الفنان تجرده المطلق وولاءه الكامل لله رب العالمين اعترافا بحق الخالقية ووفاء بعهد العبودية،﴿ وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴾ (**الذاريات**: ٥٦).

خاتمـة

كانت هذه قراءة متواضعة في نظريات الفن و فلسفات الجمال، وهي معالجات تروم الكشف عن زوايا النظر المتنوعة، عند أهل اللغة والفلسفة والنقد عربا وعجما، في قضايا الفن والرسالة والجمال، تكاملا وائتلافا أو تعارضا واختلافا.

لقد اقترن بحديث الفلاسفة وأهل النظريات النفسية عن الجمال طائفة من القضايا كالتمييز بين جمالية الفن وجمالية الطبيعة، والبحث في حقيقة الجمال ومقاييسه وذاتيته أو موضوعيته، وعلاقته بالحقيقة، وعلاقته بالغائية أو الرسالية أو النفع، وعلاقته بالتلقي تركيزا على جملة من الموضوعات مثل الاستمتاع الجمالي أو الأثر الجمالي أو الاستجابة الجمالية ومسألة إدراك الجمال بين العقل والانفعال.

و قد أشار المعجم العربي إلى ما قرره بعض فلاسفة العرب من صلة وثيقة بين الجمال والخير، إذ جمال الأخلاق، في القول الفلسفي، ليس إلا سعي النفس إلى تحقيق وجودها الأفضل وبلوغ كمالها الأخير. و الجمال، في البيان اللغوي، حسن يدرك في الأخلاق والأفعال كما يدرك في الصور والأشكال. إنه متعلق بالسرائر غير مقتصر على الظواهر. بل إن الدلالة المعجمية تؤكد رسالية الجمال عند أهل اللغة، ورسوخ صلته بالخير والأخلاق لديهم، وأسبقية كمال النفس وأوليته دون إلغاء لحسن الظاهر وبهائه. كما لا يخفى أنها تسر خطابا رساليا مُؤَسَّسا على المقدمات الاعتقادية والتصورية لأهل اللغة المسلمين، يكشفون من خلاله علاقة الجمال بالخير في المجال الثقافي الذي ينتمون إليه، أو رسالية الجمال في المرجعية المؤسسة على الوحي،والتي عنها يصدرون فيما يصدرون من أقوال وأحكام.

لقد اهتم الناقد العربي قديما بعناصر الجمال الفني، وانشغل كثيرا بمفاهيم الجودة والرداءة، والحسن والقبح وضوابط ذلك مقارنة وموازنة

ومفاضلة بين الأشعار والشعراء. ذلك كله وغيره يدل على امتلاك الناقد العربي لرؤية جمالية متميزة وأصيلة غير محكومة بمقدمة الفن للفن، أو المدخل الشكلي المؤسس على الصور والهيئات في استقلال عن المحتويات والمقاصد والدلالات أو العكس. إنها نظرة جمالية تصل الشكل بالمضمون، وتعلق الفن بالقصد.

صحيح أن النقاد العرب قديما اختلفوا في مصدر الجمال الفني، جنوحا إلى اللفظ، أو جنوحا إلى المعنى، أو اعتبار لتوازن المستويين، غير أن المعاينة العامة للتراث النقدي العربي قد تفضي بالناظر إلى الحكم بانشغاله المتميز بكل العناصر التي يفترض أن تكون مؤسِّسات جمالية للإبداع الشعري.

إن حديث الناقد العربي، قديما، عن اللفظ والمعنى والنظم والمحاكاة والتخييل والتصوير والتمثيل والأسلوب والموسيقى، وغير ذلك من المؤسِّسات الجمالية للفن الشعري، يكشف عن نظرة نقدية شاملة ومتكاملة ومتوازنة، تنأى عن التطرف جهة الشكل أو جهة المضمون، وتتعالى عن التصور الأحادي القائم على صلب الإبداع الشعري عن طريق تجريده من محتوياته ومقاصده أو إلغاء أبعاد الصورة فيه. معنى ذلك أن جمالية الفن لا تصدر عن مستوى البناء دون مستوى الدلالة أو العكس، ولكنها تتولد عن توازن بين الجانبين واعتدال بين الطرفين.

ليس الفن غاية في ذاته «غاية منزهة عن الغرض». وليست الحقيقة والأخلاق والانفعال بدعا لا صلة لها بالإبداع. وإنما الفن بناء جمالي رسالي يقصد صاحبه منه تحقيق وظيفتي الإمتاع والانتفاع. وبذلك تتهاوى نظرية الفن للفن أو العقيدة الشكلية. بل إن شعراء الحداثة العرب، رغم إنكار بعضهم لرسالية الفن وغايته، أثبتوا احتمال الشعر واشتماله على رأي الشاعر في العالم وموقفه منه. ومن هؤلاء أدونيس الذي ذكر، في كتابه «زمن الشعر»، أن دنتي وشكسبير وغوته «عبروا، خلال عواطفهم وانفعالاتهم، عن العالم،

بمعنى آخر، كان لهم رأي في العالم وموقف منه- كانت لهم فلسفة» تتجاوز حدود المنطق والعقل إلى زوايا الحدس والرؤيا، وتعرض العالم بالمعنى الذي فهمه هيراقليطس ونيتشه من الفلسفة.[1] ولعل الحداثة ذاتها التي ينخرط فيها أدونيس، وتسيج فكره وشعره، تمثل فلسفة ورسالة، بغض النظر عن قيم السلب التي تقيم بنيانها. وهي فلسفة يروم الشاعر الحداثي بثها في الواقع الثقافي بغية خلخلته وتغييره. إن أدونيس، كما يصفه عبد الرحمان محمد القعود، «يحمل هم التغيير وهاجس التحول في الثقافة العربية كلها ليس في الجانب الأدبي فقط»[2]. معنى هذا أن لأدونيس، ولأي شاعر حداثي، فلسفة يدافع عنها ويدعو إليها، على الرغم من قبحها الرسالي. لذلك يعد إنكار الحداثيين لرسالية الفن تضليلا نظريا لا يصدقه التجريب، وادعاء تصوريا يفنده الواقع. ولنا أن نستفهم هنا: لماذا يجوز للشاعر الحداثي، مثلا، التعبير عن موقفه من العالم وفلسفته في الحياة ورأيه في قضاياها، ويمنع القارئ من إبداء اختلافه الرسالي مع ما يتضمنه الإبداع من مواقف وفلسفات وتصورات بدل إرجاء ذلك أو إلغائه؟ لماذا لا نحاكم الشاعر حين يفصح كلامه عن فحاشة المعنى، أو سوء السلوك، أو فساد الاعتقاد، ونحاكم القارئ، حين يفصح كلامه عن موقف رسالي معارض، بدعوى عدم احترامه لمبدأ التأجيل الإرادي للشك؟

إن التصور الفني المؤسس على مبدأ الجمال الرسالي يختلف عما اصطلح عليه في التاريخ الفني بنظرية الفن للفن، من جهة أن البعد الجمالي ليس القصد النهائي، ويختلف عما سمي بنظرية الفن للحياة أو المجتمع، من جهة أن البعد الرسالي ليس المبتغى الأوحد. إن جمالية الرسالة متعلقة في تصورنا، برسالية الجمال، وإن البعد الجمالي، في نظرنا، جزء لا يتجزأ من البعد الرسالي. و تلك مسلمة يؤكدها الخطاب القرآني. فمن تدبر آيات

١ – أدونيس، زمن الشعر، ص١٧٠.

٢– عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة ص ٣١.

الجمال و ما جلته من مشاهد الحسن ومباهج البهاء انتهى إلى غرضيتها وقصديتها و براءتها من العبث. إن آيات الجمال في كتاب الكون المنظور التي دلت عليها آيات الجمال في كتاب الوحي المسطور تذكير للإنسان ببديع صنع الله الذي أتقن كل شيء، وكشف لقدرته على الخلق والإبداع، ودعوة للعقل إلى النظر في حقائق الوجود قصد التعرف على بارئ الكون و منشئ العالم ومصور الإنسان، وبغية التخلق بجمال الرسالة،رسالة القرآن، عروجا إلى المقامات الجمالية للإحسان .

لائحة المصادر والمراجع

- **إبراهيم**(زكرياء):

- فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦.

- **أدو نيس**(علي أحمد سعيد)

- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب ١- الأصول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.

- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب ٣ - صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩.

- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت ط١، ١٩٨٠.

- زمن الشعر ،دار العودة، بيروت، ط ١٩٨٣،٣.

- **الأمراني**(حسن):

- ما الأدب، مجلة المشكاة، الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي ١٩٩٤/ رسالة الأدب والشهود الحضاري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة / رابطة الأدب الإسلامي العالمية الهند، ط ١، ١٩٩٨.

- سيمياء الأدب الإسلامي ١- المصطلح والدلالة، مؤسسة الندوي، وجدة، ط ٢٠٠٥/٢،١٤٢٦

- **أنس**(ابراهيم) وآخرون:

- المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٣٩٢/١٩٧٢.

- **الأنصاري**(فريد):

- جمالية الدين معارج القلب إلى حياة الروح، سلسلة «اخترت لكم»، منشورات ألوان مغربية، ط١، ١٤٢٧/٢٠٠٦.

- **البخاري**(الإمام محمد بن إسماعيل):

- صحيح البخاري، شرح وتحقيق الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي، دار القلم، بيروت،١٤٠٧/١٩٨٧.

- **البودالي** (عبد الجبار):

- جمالية الفن عند عدنان علي رضا النحوي، قراءة في الدلالات والمقومات والسمات، دار أطلس الخضراء المملكة العربية السعودية، ط ٢،١٤٣٠هـ /٢٠٠٩ م.

- الفن بين المتعة و الرسالة، مجلة «عالم الفكر»، مجلد ٤٠، عدد٣ - يناير مارس ٢٠١٢ .

- **بدوي**(عبد الرحمان):

- دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٤٠٠/١٩٨٠.

- **بريغش**(محمد حسن):

- الأدب الإسلامي أصوله وسماته، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٤١٢/١٩٩٢.

- **بكار**(يوسف حسين):

- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط ٢، ١٤٠٣/١٩٨٣.

- **البوطي** (رمضان سعيد) :

- نقض أوهام المادية الجدلية (الدياليكتيكية)، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٤٠٧/١٩٨٦.

- **ابن تيمية** (أحمد بن عبد الحليم) :

- الاستقامة، تحقيق الدكتور محمد رشاد سالم، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان.

- **الثعالبي** (أبو منصور عبد المالك بن محمد) :

- يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٢، ١٣٩٣/١٩٧٣.

- **الجاحظ** (عمرو بن بحر): - الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٤٠٨/١٩٨٨.

- **الجرجاني** (القاضي علي بن عبد العزيز) :

- الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمدالبجاوي، دار القلم، بيروت.

- **الجرجاني** (عبد القاهر) :

- أسرار البلاغة، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، ١٤٠٤/ ١٩٨٤.

-**جرار** (مأمون فريز) :

- نظرات إسلامية في الأدب والحياة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٤١٤/٢٠٠٣.

- **ابن جعفر** (قدامة):

- نقد الشعر ،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٧٨.

- **ابن الحجاج** (الإمام مسلم):

- صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٤١٢هـ /١٩٩١م.

- **حمدون** (محمد أحمد):

- نحو نظرية للأدب الإسلامي، دار المنهل، جدة، ط ١، ١٤٠٧/١٩٨٦.

- **حمودة** (عبد العزيز):

- المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، مطابع السياسة الكويت،ع ٢٧٢، ١٤٢٢/ ٢٠٠١.

- الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، مطابع السياسة الكويت،ع ٢٩٨،١٤٢٤/٢٠٠٣.

- **الحيا** (مصطفى):

- علم الجمال والتصور الإسلامي، محاولات في التأصيل ومقاربات للتطبيق، أطروحة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، السنة الجامعية ١٤٢٢-١٤٢٣/٢٠٠١-٢٠٠٢.

- **خليل** (عماد الدين):

- مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت.

- في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٠٧/١٩٨٧.

- **الرازي**(فخر الدين)

- التفسير الكبير / مفاتيح الغيب،، دار الفكر لبنان، ط ١، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١م

- **الروبي**(إلفت كمال):

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير بيروت ط ١، ١٩٨٣.

- **روشكا**(ألكسندرو):

- الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر،عالم المعرفة، المجلس الوطني للتقافة والفنون والآداب،ع ١٤٤، ١٩٨٩.

الزمخشري (محمود بن عمر جار الله) :

- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق ودراسة الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، مكتبة العبيكان، ط ١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

- **سمير**(حميد):

- الشعر العربي القديم : رؤية إسلامية، كتاب دعوة الحق،مطبعة فضالة المحمدية،ع١، ١٤٢٣-٢٠٠٢.

- **الشامي**(صالح أحمد):

- الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٤٠٧/١٩٨٦.

- **شفيق**(منير):

- الأدب والفن بين الرسالية والفنية، مجلة المشكاة، الملتقى الدولي

الأول للأدب الإسلامي ١٩٩٤ / رسالة الأدب والشهود الحضاري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة /رابطة الأدب الإسلامي العالمية الهند، ط ١، ١٩٩٨.

- **الشوكاني**(محمد بن علي):

- فتح القدير الجامع بين فنَّيّ الرواية والدراية من علم التفسير، تحقيق الدكتور عبد الرحمن عميرة، دار الوفاء ، : ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

- **أبو صالح** (عبد القدوس):

- مفهوم الأدب الإسلامي ومميزاته، مجلة المشكاة، الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي ١٩٩٤/ رسالة الأدب والشهود الحضاري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة / رابطة الأدب الإسلامي العالمية الهند، ط ١، ١٩٩٨.

- **الصولي**(أبو بكر محمد بن يحيى):

- أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق محمد عبده عزام، وخليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٤٠٠/١٩٨٠.

- **عباس**(إحسان):

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، الأردن، ١٩٨٦.

- **عبد الحميد**(شاكر):

- التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ع ٢٦٧، ٢٠٠١.

- **عبد الباقي**(محمد فؤاد):

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، ط ١، ١٤٠٦/١٩٨٦.

- **العسكري**(أبو هلال):

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق وضبط مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠١/١٩٨١.

- **عزام**(محمد):

- بنية الشعر العربي الجديد، دار الرشاد الحديثة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

- **عزان**(محمد):

- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، كتاب مثبت على موقع اتحاد الكتاب العرب على الانترنيت، ٢٠٠٣، www.awu-dam.org.

- **عصفور**(جابر):

- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي،، دار التنوير، بيروت، ط٣،١٩٨٣.

- **العلوي**(أحمد):

- دروس استكمال الدروس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس السنة الجامعية ١٩٩٢/١٩٩٣.

- **عمارة**(محمد):

- الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة ط١، ١٤١١/١٩٩١.

- **عيسى** (حسن أحمد):

- الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع٢٤،الكويت،١٩٧٩.

- **غريب** (سمير):

- الفن الحديث والحداثة في الفن، عالم الفكر، المجلد ٢٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة،الكويت، ع ٢، ١٩٩٧.

- **الغزالي** (أبو حامد محمد بن محمد):

- إحياء علوم الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٣/٢٠٠٢.

- المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، دار الكتب العلمية، بيروت.

- **الفارابي** (أبو نصر):

- آراء أهل المدينة الفاضلة، تقديم وتعليق ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط ٥.

- **ابن فارس** (أحمد):

- المقاييس في اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.

- **فريس** (ايمانويل) و (برنارموراليس):

- قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع ٣٠، ٢٠٠٤.

- **فوكو** (ميشال):

- جينيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاطي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٨.

- **الفيروزابادي** (محمد بن يعقوب):

- القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة بيروت، ط ٢، ١٤٠٧/١٩٨٧.

- **القاعود** (حلمي محمد):

- إنسانية الأدب الإسلامي، مجلة البيان، ع ١٩٢، شعبان ١٤٢٤/ ٢٠٠٣.

www.mrafee.com

- **ابن قتيبة** (عبد الله):

- الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، ط ٣، ١٩٧٧

- **القرطاجني** (أبو الحسن حازم):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦.

- **القرطبي** (محمد بن أحمد):

- الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب المصرية، ط ٢،١٣٥٩هـ / ١٩٤٠م .

- **قطب** (سيد):

- في ظلال القرآن، مطابع الشروق القاهرة ط ٧، ١٤١٩/١٩٩٨.

- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط ٤، ١٤٠٠/ ١٩٨٠.

- خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، دار الشروق، بيروت.

- **قطب** (محمد):

- منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط ٦، ١٤٠٣/١٩٨٣.

- **القعود** (عبد الرحمن محمد):

-الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت، ع ٢٧٩، ١٤٢٢/٢٠٠٢.

- **القيرواني** (أبو الحسن بن رشيق):

- العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة الدار البيضاء.

- **ابن قيم الجوزية** (محمد بن أبي بكر):

- روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق محمد عزير شمس، دار عالم الفوائد، مكة المكرمة، ط ١، ١٤٣١ هـ.

- **كاريل** (ألكسيس):

- الإنسان ذلك المجهول، تعريب شفيق أسعد فريد، مكتبة المعارف بيروت لبنان، الطبعة الأولى المجددة، ١٤٢٣/٢٠٠٣.

-**ابن كثير** (إسماعيل):

- تفسير القرآن العظيم، تعليق وتخريج الأحاديث هاني الحاج، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

- **الكيلاني** (نجيب):

- رحلتي مع الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٤٠٦/١٩٨٥.

- مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، مطابع الدوحة الحديثة ط ١، ١٤١٢/١٩٩٢.

- الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٧/١٩٨٧.

- **محمود** (عبد الرحمن عبد السلام):

- وعي الشعر قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣٤، ع ١، ٢٠٠٥.

- **المعداوي** (أحمد):

- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الأفق الجديدة، المغرب، ط ١، ١٩٩٣.

-**ابن منظور** (جمال الدين):

- لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.

- **النحوي** (عدنان علي رضا):

- الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض ط ٢، ١٤٠٧/١٩٨٧.

- **نصار** (ناصيف):

- تعريف للجمال من وجهة ميتافيزيقية، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، مطابع ستارف فوتوليتو، روما، ع ٢٤، السنة ٢، ١٤٠٧/١٩٨٦.

- **هيجل**:

- المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٨.

- **ياوس** (هانس روبرت):

- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط ١، ٢٠٠٣.

- **يحياوي** (رشيد):

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١.

- **يفوت** (سالم):

- فلسفة العلوم والعقلانية المعاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.



١- الشهود الحضاري للأمة الوسط في عصر العولمة.

د. عبد العزيز برغوث.

٢- عينان مطفأتان وقلب بصير (رواية).

د. عبد الله الطنطاوي.

٣- دور السياق في الترجيح بين الأقاويل التفسيرية.

د. محمد إقبال عروي.

٤- إشكالية المنهج في استثمار السنة النبوية.

د. الطيب برغوث.

٥- ظلال وارفة (مجموعة قصصية).

د. سعاد الناصر (أم سلمى).

٦- قراءات معرفية في الفكر الأصولي.

د. مصطفى قطب سانو.

٧- من قضايا الإسلام والإعلام بالغرب.

د. عبد الكريم بوفرة.

٨- الخط العربي وحدود المصطلح الفني.

د. إدهام محمد حنش.

٩- الاختيار الفقهي وإشكالية تجديد الفقه الإسلامي.

د. محمود النجيري.

١٠- ملامح تطبيقية في منهج الإسلام الحضاري.

———————— د. محمد كمال حسن.

١١- العمران والبنيان في منظور الإسلام.

———————— د. يحيى وزيري.

١٢- تأمل واعتبار: قراءة في حكايات أندلسية.

———————— د. عبد الرحمن الحجي.

١٣- ومنها تتفجر الأنهار (ديوان شعر).

———————— الشاعرة أمينة المريني.

١٤- الطريق... من هنا.

———————— الشيخ محمد الغزالي

١٥- خطاب الحداثة: قراءة نقدية.

———————— د. حميد سمير

١٦- العودة إلى الصفصاف (مجموعة قصصية لليافعين).

———————— أ. فريد محمد معوض

١٧- ارتسامات في بناء الذات.

———————— د. محمد بن إبراهيم الحمد

١٨- هو وهي: قصة الرجل والمرأة في القرآن الكريم.

———————— د. عودة خليل أبو عودة

١٩- التصرفات المالية للمرأة في الفقه الإسلامي.

د. ثـريـة أقصـري ________________

٢٠- إشكالية تأصيل الرؤية الإسلامة في النقد والإبداع.

د. عمر أحمد بو قرورة ________________

٢١- ملامح الرؤية الوسطية في المنهج الفقهي.

د. أبو أمامة نوار بن الشلي ________________

٢٢- أضواء على الرواية الإسلامية المعاصرة.

د. حلمي محمد القاعود ________________

٢٣- جسور التواصل الحضاري بين العالم الإسلامي واليابان.

أ. د. سمير عبد الحميد نوح ________________

٢٤- الكليات الأساسية للشريعة الإسلامية.

د. أحمد الريسوني ________________

٢٥- المرتكزات البيانية في فهم النصوص الشرعية.

د. نجم الدين قادر كريم الزنكي ________________

٢٦- معالم منهجية في تأصيل مفهوم الأدب الإسلامي.

د. حسن الأمراني ________________

د. محمد إقبال عروي ________________

٢٧- إمام الحكمة (رواية).

الروائي/ عبد الباقي يوسف ________________

٢٨- بناء اقتصاديات الأسرة على قيم الاقتصاد الإسلامي.

أ. د. عبد الحميد محمود البعلي

٢٩- إنما أنت... بلسم (ديوان شعر).

الشاعر محمود مفلح

٣٠- نظرية العقد في الشريعة الإسلامية.

د. محمد الحبيب التجكاني

٣١- محمد ﷺ ملهم الشعراء.

أ. طلال العامر

٣٢- نحو تربية مالية أسرية راشدة.

د. أشرف محمد دوابه

٣٣- جماليات تصوير الحركة في القرآن الكريم .

د. حكمت صالح

٣٤- الفكر المقاصدي وتطبيقاته في السياسة الشرعية.

د. عبد الرحمن العضراوي

٣٥- السنابل... (ديوان شعر).

أ. محيي الدين عطية

٣٦- نظرات في أصول الفقه.

د. أحمد محمد كنعان

٣٧- القراءات المفسرة ودورها في توجيه معاني الآيات القرآنية.

د. عبد الهادي دحاني

٣٨- شعر أبي طالب في نصرة النبي ﷺ.

د. محمد عبد الحميد سالم

٣٩- أثر اللغة في الاستنباطات الشرعية.

د. حمدي بخيت عمران

٤٠- رؤية نقدية في أزمة الأموال غير الحقيقية.

أ. د. موسى العرباني

د. ناصر يوسف

٤١- مرافئ اليقين (ديوان شعر).

الشاعر يس الفيل

٤٢- مسائل في علوم القرآن.

د. عبد الغفور مصطفى جعفر

٤٣- التأصيل الشرعي للتعامل مع غير المسلمين.

د. مصطفى بن حمزة

٤٤- في مدارج الحكة (ديوان شعر).

الشاعر وحيد الدهشان

٤٥- أحاديث فضائل سور القرآن: دراسة نقدية حديثية.

د. فاطمة خديد

٤٦- في ميــزان الإسـلام.

د. عبد الحليم عويس

٤٧- النظر المصلحي عند الأصوليين.

د. مصطفى قرطاح

٤٨- دراسات في الأدب الإسلامي.

د. جابر قميحة

٤٩- القيمُ الروحيّة في الإسلام.

د. محمّد حلمي عبد الوهّاب

٥٠- تـلاميـذ النبـوة (ديوان شعر).

الشاعر عبد الرحمن العشماوي

٥١- أسماء السور ودورها في صناعة النهضة الجامعة.

د. فـؤاد البنـا

٥٢- الأسرة بين العدل والفضل.

د. فريد شكري

٥٣- هي القدس... (ديوان شعر).

الشاعرة: نبيلة الخطيب

٥٤- مسار العمارة وآفاق التجديد.

م. فالح بن حسن المطيري

٥٥- رسالة في الوعظ والإرشاد وطرقهما.

الشيخ محمد عبد العظيم الزُّرْقاني

٥٦- مقاصد الأحكام الفقهية.

د. وصفي عاشور أبو زيد

٥٧- الوسطية في منهج الأدب الإسلامي.

د. وليد إبراهيم القصاب

٥٨- المدخل المعرفي واللغوي للقرآن الكريم.

د. خديجة إيكر

٥٩- أحاديث الشعر والشعراء.

د. الحسين زروق

٦٠- من أدب الوصايا.

أ. زهير محمود حموي

٦١- سنن التداول ومآلات الحضارة.

د. محمد هيشور

٦٢- نظام العدالة الإسلامية في نموذج الخلافة الراشدة.

د. خليل عبد المنعم خليل مرعي

٦٣- التـراث العمـراني للمدينة الإسـلامـيـة.

———————— د. خالد عزب

٦٤- فراشات مكة... دعوها تحلق.. (رواية).

———————— الروائية/ زبيدة هرماس

٦٥- مباحث في فقه لغة القرآن الكريم.

———————— د. خالد فهمي

———————— د. أشرف أحمد حافظ

٦٦- محمود محمد شاكر: دراسة في حياته وشعره.

———————— د. أماني حاتم مجدي بسيسو

٦٧- بوح السالكين (ديوان شعر).

———————— الشاعر طلعت المغربي

٦٨- وظيفية مقاصد الشريعة.

———————— د. محمد المنتــار

٦٩- علم الأدب الاسلامي.

———————— د.إسماعيل إبراهيم المشهداني

٧٠- الكِتَاب وصنعة التأليف عند الجاحظ.

———————— د. عباس أرحيلة

٧١- وسائلية الفقه وأصوله لتحقيق مقاصد الشريعة.

———————— د. محمد أحمد القياتي محمد

٧٢- التكامل المعرفي بين العلوم.

د. الحسان شهيد

٧٣- الطفولة المبكرة الخصائص والمشكلات.

د. وفقي حامد أبو علي

٧٤- أنا الإنسان (ديوان شعر).

الشاعر يوسف أبو القاسم الشريف

٧٥- مسار التعريف بالإسلام في اللغات الأجنبية.

د. حسن عزوزي

٧٦- أدب الطفل المسلم.. خصوصية التخطيط والإبداع.

د. أحمد مبارك سالم

٧٧- التغيير بالقراءة.

د. أحمد عيساوي

٧٨- ثقافة السلام بين التأصيل والتحصيل.

د. محمد الناصري

٧٩- ويزهر السعد (ديوان شعر).

الشاعر محمد توكلنا

٨٠- فقه البيان النبوي.

أ. محمد بن داود سماروه

٨١- المقاصد الشرعية للوقف الإسلامي.

د. الحسن تركوي

٨٢- الحوار في الإسلام منهج وثقافة.

أ. د. ياسر أحمد الشمالي

٨٣- أسس النظام الاجتماعي في الإسلام.

د. عبد الحميد عيد عوض

٨٤- حروف الإبحار (ديوان شعر).

الشاعر عصام الغزالي

٨٥- معالم منهجية في تجديد خطاب الفقه وأصوله.

د. مسعود صبري

٨٦- قبسات من حضارة التوحيد والرحمة.

أ. ممدوح الشيخ

٨٧- لقاء قريب (رواية).

الروائية مياسة علي النخلاني

٨٨- مقاصد الشريعة بين البسط والقبض.

د. محمد بولوز

٨٩- مدائن الصحوِ (ديوان شعر).

الشاعر محيي الدين صالح

٩٠- الفن والجمال من النزوع الشكلاني إلى التأصيل الرسالي.

د. عبد الجبار البودالي

نـهـــر متعـــدد.. مـتـجـــدد

هــذا الكتـــاب

إن الناظر في نظائر هذه الآيات ينتهي إلى تقرير كلمات الوحي لرسالية الجمال وتكامل المتعة والمنفعة. وهذه الخلاصة فحواها أن الجمالية في الإسلام مؤسسة على أركان ثلاثة هي: المتعة والحكمة والعبادة. وتكامل المفهوم الكلي لهذه الجمالية مشروط باجتماع تلك الأركان في وعي الإنسان ووجدانه...

معنى ذلك أن حكمة الفن تقتضي رسالية الجمال وتنزهه عن العبث، مثلما تقتضي جمالية التشكيل الرسالي لقضايا الإنسان والكون، أو التعبير جماليا عن حقائق الوجود بمرجعية الوحي وبرؤية القرآن...



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية
www.islam.gov.kw/thaqafa